CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID

FEBRERO - MARZO 1977

320-321

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

Director

JOSE ANTONIO MARAVALL

Jefe de Redacción

FELIX GRANDE

320-321

Dirección, Administración y Secretaría:

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 320-321 (FEBRERO Y MARZO DE 1977)

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de la cubierta: CAVADA.

Imp. FARESO - Paseo de la Dirección, 5 - Madrid-29

ARTE Y PENSAMIENTO

CARLOS BOUSOÑO: UNA POESIA RELIGIOSA DESDE LA INCREDULIDAD

Carlos Bousoño ha escrito hasta la fecha tres libros, y siempre, en cada uno de ellos, se nos ha adelantado la andadura poética del siguiente. Señala ello la perfecta unidad y la natural evolución con que se ha desarrollado esta obra. La cual se nos aparece, curiosamente, en tres grupos duales, que marcan tres tonos diferenciados, no sólo en cuanto al perfil que va tomando la concepción cosmovisionaria, sino también, y sobre todo, a la forma expresiva con que se nos comunica.

En el año 1945 apareció *Subida al amor,* cuando aún el poeta gozaba la vida en las frescas aguas adolescentes. No es la misma mirada la que dirigimos a un primer libro de poemas, testigos de su virginal aparición, que aquella a la que nos obliga un anterior conocimiento de libros posteriores. Esta última es mi experiencia de lector ante *Subida al amor;* yo llegué a la obra de Bousoño, debido a mi edad, en su tercera entrega. Un primer libro nos da una voz, y con ella, la ignorancia de su misteriosa evolución. Sin embargo, leído después advertimos lo que de aquel modo tan difícil (o aun imposible) hubiese sido percatarnos. Vemos ahora que todavía no estaba estructurada en aquel libro la que sería visión central de esta poesía, aunque sí apuntada aquí y allá, y con plenitud en el poema *Cristo adolescente:* aquel en que Cristo niño pasa de la mano de su Madre, en la primavera de Palestina, por el bosque luminoso donde está creciendo, aún viva, la madera de su Cruz.

Muestra, sin embargo, *Subida al amor* (y lo hace con rotundidad) dos características que integrarán siempre esta poesía: una, de fondo; la otra, de forma. La primera es su talante religioso, ahora sustentado desde la creencia (no importa que, a veces, conflictiva) de aspiración unitiva con la Divinidad. La mayor cercanía, dentro de esta posición confesional, habría que buscarla en los espacios liberados de la mística, y así lo comprobamos en escenario, imágenes o vocabulario. Abundan las expresiones de violenta unión amorosa. Y nos toca el aire del vuelo de un poeta grande, San Juan de la Cruz. Esta religiosidad, de tan peculiar ortodoxia, irá derivando, en sucesivos libros, hacia la conflictividad

interior de quien tantea y duda o la arribada sofocante y vacía del que niega. Adelanto con ello la transformación de esta poesía de religiosa en estrictamente metafísica. Pero no se quiebra con ello un mismo impulso de aspiración al conocimiento de lo trascendente.

Advertimos fe en estas vivencias, pero son en su resultado escrito más creación literaria que existencial. Hay, sin embargo, una parte en el libro, y quizá sea la que yo prefiera, en que presenta una variante del tema: son los poemas de Cristo. Ya no el Dios absoluto y abstracto, sino Dios en el tiempo: Cristo cotidiano, en su historia humana. Y apuntamos con ello otra veta persistente, si bien aún débil: la temporalidad, y tan importante que, como veremos, será la que vertebre la visión esencial de esta poesía. Con este grupo de poemas, Bousoño se incorpora a la corriente temporalista de la mejor poesía de su tiempo, y lo hace con el acierto grande de encarnar el tiempo en lo que por esencia es su negación: la eternidad. Es en estos poemas, aunque por modo traslaticio, donde se nos permite asistir a la temprana experiencia del poeta y donde da una primera respuesta a las incitaciones más profundas y persistentes de su ser.

Surge ahora también otro subtema, que alcanzará, después de esta primera aparición, gran relevancia generacional: el tema de España. Son los años de inmediata posguerra y están cercanos aún los dramáticos sucesos acaecidos en el país. Como tema poético, el de España tiene andadura larga, pero el precedente en que se mirarán aquellos jóvenes escritores será el de la entonces aún cercana generación del 98. Diferentes y vivas se presentan la España de Machado, la de Unamuno o la de *Azorín*. Se escogerá mayoritariamente el balcón machadiano, pero nuestro poeta elige con determinación la atalaya unamuniana. Se imbrica así, como ocurriera con la temporalidad, en la unidad del libro: es una España (tierra y hombres) de honda esencia religiosa, «con hambre de Dios»; un pueblo, como el protagonista, a El predestinado, y por ello distinto a los otros. Sus compañeros de generación darán al tema, muy preferentemente, una implicación social o política.

La segunda característica que se nos revela perdurable es la poderosa expresividad retórica de esta poesía, que en este primer libro es de tono eminentemente tradicional, y que en su última entrega es uno de los logros de mayor invención y arriesgada originalidad de nuestra época. Estamos afirmando la unidad, pero señalando también la gran distancia que media de su origen a su por ahora final. ¿Y qué perdura igual en poesía tan evolucionada? Más allá de su sostenida tendencia a la visión grandiosa, la sustentación en una palabra de tono «levantado», con la consecuencia natural de brillantez retórica, que nos presenta a Bousoño como el poeta de las odas. En este libro, inducido por su

temática religiosa: cántico. Conseguido muchas veces con lenguaje inmaterial; otras, bronco. Pero no es sólo ese impulso del vuelo alto y majestuoso de la palabra el que ya aquí nos sale al encuentro, sino ciertos recursos más concretos, si bien ahora al servicio de una genérica retórica tradicional, en dicción siempre musical y cuidada. En las estrofas asonantadas de este momento (con las que se adelanta en su uso a otros compañeros de generación) aparecen ya sus peculiares repeticiones: a veces, de una sola palabra; otras, de enteras fórmulas expresivas; en ocasiones, lo que insiste son variaciones de un mismo concepto. Se establece un atractivo contraste entre la rotundidad (a la que ayudan esas repeticiones y la cortada puntuación) y la delicadeza (en vocabulario e imágenes). En *Subida al amor* está ya la andadura remansada, solemne, de esta poesía; las lentitudes, las matizaciones. Y otra característica formal: la oposición semántica de los vocablos, y así encontramos ya las familias léxicas que expresan contradicción: luz u oscuridad. Y la síntesis de los opuestos: la paradoja, que es quizá el recurso expresivo más patente en toda su poesía. Hay que señalar que estas modalidades expresivas están siempre en función del centro impulsor de cada libro. Así, la paradoja viene dada en éste, como en toda expresión poética de índole mística, por el objeto intuido y desconocido, y asumidor de contradicciones, a que se refiere: el Ser divino. En otros libros será especialmente la concreta cosmovisión de esta obra: la síntesis de los contrarios vida-muerte, la que justificará su insistente utilización. Otra característica común es también el muy frecuente uso de palabras esenciales: luz, aire, colinas, viento, sombra, estrellas, misterio, amor, noche, alma, aves, días, cuerpo, dolor. Y, sin embargo, qué distinta, y aun contrapuesta voz, la de *Subida al amor* y la de *Las monedas contra la losa,* su última entrega.

Transcurrido un año, en 1946, ya el lector tiene en sus manos un nuevo volumen: *Primavera de la muerte,* y en él encuentra, con bulto definido ya, la visión del mundo que habrá de sustentar la poesía de Bousoño. Se formula allí una identificación del mundo con la muerte, única realidad, que se nos aparece con presencia engañosa de primavera y belleza. El signo mortal de la vida, cantado ahora con melancólica rebeldía, será la constante de esta poesía, si bien en esta ocasión nos ofrece, ante todo, su deslumbradora floración vital. La verdadera naturaleza del hombre, y la del mundo, hay que buscarla en la síntesis de esta contradicción: primavera y muerte. De ahí nace la condición efímera de la vida. Tan preciso y ciego es el hallazgo, que el título del libro servirá como título general de la obra cuando en 1960 reúna en unidad, por vez primera, todos sus libros.

En esta entrega abandona el tema religioso, y junto al tema predominante de la muerte aborda el del amor (sobre todo, la demanda del amor). Es el momento de resaltar, con la señalización de la nueva temática y apoyado en ella, una nota que es, a mi entender, la que valora singularmente este libro. En él se nos comunica un tono de voz que, por su rareza, obliga a que me detenga en su consideración. Encontramos un tono de voz adolescente [1]. Trato de recordar ahora mismo en qué otros poetas españoles de este siglo he podido hallar esta rara tonalidad, y me viene de inmediato, con fuerza, frescura y abundancia, un primer Juan Ramón; mucho más atenuadamente, unos pocos poemas de Altolaguirre, y, posterior a Bousoño, el segundo libro de Carlos Sahagún: *Como si hubiera muerto un niño.* Nada o poco más.

¿A qué obedece esta escasez, cuando es la adolescencia la edad del hombre más inclinada a la efusión poética? Dos condiciones se precisan. La primera es ser habitado por un alma adolescente que se canta a sí misma. Hay, pues, una primera exigencia de edad y de destino del poema. Veámoslo en nuestro caso. Bousoño nos hace entrega, en efecto, de la pureza propia de estos años, y es consciente de que esta pureza le individualiza en el mundo. Ella *le contrapone a los hombres,* porque se sabe, y es quizá exacta verdad, distinto y mejor que ellos. No parece sino que sólo él tiene el conocimiento de la dicha y de la sabiduría, porque sólo él inventa de nuevo el mundo. El adolescente es mágico portador del más viejo origen de la vida. Alrededor gravita la muerte. Es tan profunda y auténtica en Bousoño esta visión de la naturaleza adolescente, que cuando en *Las monedas contra la losa,* su último libro, vuelve la mirada hacia el joven, ya desde su extrañada naturaleza de hombre, lo ve fuera del tiempo, salvado y aparte de la condena general. El joven es:

Esencia dura que simula *espacio*
accidental en tiempo sucesivo.

Es por ello salvación de la vida. Y lo contempla

existiendo así al margen de la materia ingrata que se mueve
sinuosamente, serpentinamente
como siniestra ondulcción. El joven está inmóvil,
puro, incontaminado...

(«El joven no envejece jamás».)

[1] Esta nota fue tempranamente resaltada por Vicente Aleixandre. Véase el prólogo con que acompañó la primera aparición del libro en la colección Adonais: *Primavera de la muerte,* Editorial Rialp, 1946.

Le llama «el cierto, el no mentido», mientras que el poeta, situado ya entre los otros, se mira como uno más de

> *... nosotros, los payasos de la realidad, los torpes de la desolación, los risibles del miedo, los aplaudidos de la desgracia y del año y del minuto y del día...*
>
> («Fila juvenil».)

Resaltemos la ejemplar coherencia que esta ratificación señala.

Otros sentimientos adolescentes que en *Primavera de la muerte* encontramos son la melancolía y también la conciencia absoluta del fracaso. Notamos una introspección morosa, complacida, en su condición de adolescente, palabra que repite con fruición hasta aflorar un evidente narcisismo. Anotamos también entregas francas de ingenuidad, que nos certifican la inmadurez humana exigible. (Creo que si se pudiese dar una verdadera poesía en el estadio inferior, la niñez, exigiríamos grandes cantidades de ella, pues la ingenuidad sería la primera de las condiciones que la harían genuina y emocionante.) Para gustar de estos poemas, el lector debe situar al poeta en su edad y recibirlos con una regresión del alma a la adolescencia. Se corre el riesgo, si no es así, de no poder asentirlos en su verdadero ser. El mundo adolescente es un mundo sin experiencia aún; mejor dicho, su experiencia es otra: tan absoluta como limitada. Por lo dicho, se puede adivinar ya ante qué alma adolescente estamos. No conozco en castellano, y estimo que su extrema rareza lo debe hacer prácticamente inexistente, el tono de adolescente malvado, y como existe tal espíritu adolescente es de esperar que alguna vez tengamos la suerte y la emoción de reconocerlo sensible en algunos poemas.

La segunda condición necesaria es estar en posesión de unos medios expresivos que, además de idóneos, sean personales, pues la voz nos deberá llegar con novedad, individualizada, y no será la menor dificultad su exigencia de claridad y sencillez. (La poesía de los adolescentes suele ser tópica, complicada o torpe.) En este caso, se nos presenta, además, etérea y llena de suavidad. No es fácil aunar aquellas dos condiciones. Cuando se tiene el alma adolescente suele faltar el dominio de la expresión, y cuando éste se adquiere (conllevando, además, personalidad), se suele haber abandonado ya aquélla. De tal modo ello es así que algunos de estos poetas sólo alcanzan este tono en su segundo o tercer libro y no en el primero, como sería presumible sospechar. En el caso de nuestro poeta, no habiendo cambiado esencialmente, del primero a su segundo libro, las características formales [2] y la ya perso-

[2] Hay que exceptuar la tercera parte, *Odas elegíacas*, en que incorpora a la estrofa una nueva forma versal: el verso libre y, en ocasiones, el versículo. Pero son estos poemas los de tono adolescente más disminuido, según creo advertir.

nal calidad de su expresión, se nos aparece con evidencia el nuevo registro por el cambio originado en el objeto o mundo cantado: su propio ser de adolescente. Lo que no obsta para que en algunos momentos de *Subida al amor* también podamos registrarlo.

Otra reflexión se puede apuntar. Hay multitud de magníficos poemas sobre la adolescencia; son muy pocos los que, aun sin exigirles la altura del gran poema, están escritos desde ella. La estadística nos dice que es más difícil lograr un buen poema a secas desde ese sentimiento, que escribir un poema rotundamente superior cantándolo desde su destierro.

Una última observación: En la sección de *Odas celestes* hay un cántico del rapto hacia la felicidad y la alegría de lo puro, y en ellas se identifica a sí mismo con la hermosura y libertad de la naturaleza en su aspecto más puro y diáfano: los aires y los cielos. Advirtamos que esta identificación con la naturaleza, en el libro anterior, era atributo sólo de Dios. La sustitución es significativa, pues nos señala el cambio acaecido en el centro cosmovisionario.

Estos dos primeros libros de Bousoño forman el primer estadio de su poesía. Son libros esencialmente afirmativos, y la relación se establece con Dios, en el primero, y con su propia naturaleza adolescente, en el segundo. Ambas relaciones marginan milagrosamente al poeta del común de los humanos, en donde ya lo veremos ingresado, caído, en los sucesivos libros. Asumirá en ellos su miseria existencial. Por eso, cuando después vuelva insistentemente a la afirmación del mundo exterior habrá siempre, subyacente o explícita, esta nueva condición de la caída y, en consecuencia y a pesar de su absoluta necesidad, la imposible identificación de ambos.

Once años transcurren hasta que sale a luz el tercer libro, *Noche del sentido* (1957), y en este tiempo el poeta ha vivido vida y países: Norteamérica y México. El ciclo adolescente ha quedado clausurado y se abre uno nuevo, en el que se afirma la madurez humana y poética. Este y el siguiente serán los libros en que la conflictividad de las vicisitudes personales y concretas estará reflejada más intensamente, y así, en el tema amoroso aparece la voz del arrepentimiento por el sufrimiento causado o la autopunición, y con ella, el dolor como fruto del mal que se hace. Esta vertiente confesional de la persona, aunque no circunstanciada y abundante, como se producirá después, le acerca a posiciones similares de la generación del 50.

El adolescente se ha transformado en hombre, y aquel territorio firme en que se asentaban la pureza y la vida se ha volatilizado. Este es el libro de la duda de Dios, de la noche de los sentidos; desarro-

llando e intensificando aquella visión temporalista de «Primavera de la muerte», se sabe ahora huidizo, se ve desvanecido; duda, sobre todo, de su existir, y aparece la poesía del misterio, con finales en que predominan, consecuentemente, recursos de sugerencia. Siente la necesidad de una trascendencia, pero no encuentra bulto, y experimenta el sufrimiento por la imposibilidad del conocer. Lo simboliza en la ceguera. Integran este libro afectividad y reflexión, y nos lo entrega con expresión clara e intensa. Son poemas gravemente meditativos y, a la vez, fluidos y ligeros (pues Bousoño siempre ha huido de la sequedad especulativa) [3].

La duda se le plantea no sólo en el terreno de la fe (ya vimos cómo en su segundo libro sustituyó con algún éxito una afirmación por otra), sino en la insuficiente respuesta a la indagación del vivir, del ser del hombre. Esta poesía canta la frustración del empeño de la existencia, y en esa duda general del yo que se desvanece o de un Dios que se oculta aparece una terca voluntad de salvación, y con ella, la veta ética de esta poesía. La aspiración de salvación, al celarse Dios o haber perdido definitivamente una naturaleza superior, se orientará hacia otras sustituciones más menesterosas y móviles. En su apariencia ve que el paso del hombre hacia la muerte (simbólicamente expresado en el desvanecimiento de una figura en la noche) no es acompañado por la desaparición inmediata del mundo físico o de aquellas mismas cosas que al hombre le deben su existencia (puede ser una puerta) e intenta la salvación de esa presunta realidad inconmovible del mundo cantada amorosamente. «Salvación de la vida», que sabe meramente ilusoria, como lo es también la demanda de salvación que hace al amor, territorio consolador y afirmado donde apoyarse ante la inconsistencia de su ser en el tiempo. He aquí, pues, la duda metafísica, y en respuesta, unas «salvaciones» éticas. Esta derivación metafísica hace que la ética en Bousoño se nos aparezca más individualizada que en la mayoría de sus compañeros, y por lo mismo más distinta y variada. Etica lograda desde la inquisición de la vida, en un acto de reflexión de la personal experiencia, pero sus resultados son válidos o pueden serlo para todos los hombres (y de ahí su proyección colectiva), que la identifica de esta peculiar manera con las aspiraciones comunitarias de su generación.

No sólo la continuidad con su poesía anterior la encontramos en la cosmovisión, ahora profundamente desarrollada, o en extensas peculiaridades formales (justificadas por modo distinto), sino también en dos temas ya vistos: Cristo y España. Mas ofrecidos desde el nuevo centro,

---

[3] Unos pocos y peculiares poemas, formulados en sucesión de estrofas de metro corto asonantado, se nos graban con su sello estilístico incontundible. Con ellos alcanza Bousoño uno de sus aciertos expresivos mayores. Véanse «Introducción a la noche», «La duda» o «Meditación desde la noche». En *Invasión de la realidad* encontramos otras composiciones en la misma línea: «Poder oculto», «Invasión de la realidad», «El mundo de cosas» o «Ven a mí, realidad».

espiritual que le aqueja, y otra vez advertimos su sentido traslaticio. En «Cristo en la tarde» nos presenta a éste como hombre que se desvanece en la noche (símbolo de la oscuridad de la muerte), mientras se repite a sí mismo, cada vez con menos fuerza y con frase que no completa: «Yo soy la luz», es decir, «yo soy vida». Cristo nos muestra la angustia de ser hombre, pues está comunicándonos la profunda duda de su existencia. Necesita afirmar, como el poeta en tantas otras composiciones, y sin creencia en ella, la vida. Sentimos la más intensa conmiseración que la meditación de su figura haya podido provocarnos, pues en ella anida, como en nosotros, la más frustrada condición humana, y nunca se nos presentó a Cristo tan encarnado en ella.

CRISTO EN LA TARDE

«Yo soy la luz». Miraba hacia la tarde.
Un polvo gris caía tenue, lento.
Era la vida un soplo, un dulce engaño;
sombra, suspiro, sueño.

Ya su figura por los olivares
se iba desvaneciendo
en soledad. Ni un pájaro existía.
... La tarde iba cediendo.

«Yo soy la luz». Silencio. «Soy... Oídme...»
Espacio. Olivo. Cielo.
«Yo soy la luz». Su voz era un susurro.
El aire, ceniciento.

«Yo soy..., yo soy...» La sombra le envolvía.
Cayó la noche. Se escuchaba el viento.

En la sección titulada «Otros poemas», de la primera edición de sus *Poesías completas* [4], perteneciente cronológicamente a estos años, encontramos otros ejemplos, dentro de esta temática, en que se diversifica y completa, en el mundo cotidiano de Cristo, esta visión obsesiva de la fugacidad humana. Así, en «Los discípulos» presenta a Cristo contemplando morosamente, con amor, la caída de la tarde sobre el campo, y el poema finaliza así:

De pronto tu mirada, de un bosquecillo al fondo,
a Pedro, a Juan, efímeros y tristes *vio un momento.*
En tu corazón puro se hizo un silencio hondo.
Todo mudo. Bajaba la noche. Frío lento.

[4] *Poesías completas. Primavera de la muerte,* Ed. Giner, 1960.

He aquí sugerida la dolorosa meditación de quien ha sorprendido a los seres amados en la condición mortal de su naturaleza. Los ojos de Cristo ven fugacidad. En otra ocasión serán los ojos ajenos los que le vean a él fugaz («De camino»). En ambos casos, el apagamiento de la naturaleza en la noche está significando el desvanecimiento de la figura humana en la muerte; el procedimiento no es otro que el símbolo disémico. Bousoño nos ha ofrecido en estos tres poemas todas las posibilidades del encuentro de la mirada humana con el propio acabamiento del ser: en nosotros mismos, en los demás o en la de aquéllos en nosotros, y lo ha hecho traslaticiamente, objetivándolo en el entorno de la figura de Cristo. En otro poema, «Cristo en la noche», el humano desvalimiento del excelso personaje le hará dirigirse tanteante al amor divino, al que desconoce y del que necesita su sostén. Por otra parte, en un poema distinto, es Dios quien está visto ahora por el poeta como:

Señor de sombra, luz desvanecida,
blanco fantasma, semejante mío.
(«Señor».)

Lo mismo ocurre con la amada realidad de España; veamos su trascendente desvanecimiento: «... Mas te amo, patria, vapor, fantasma, sueño.» («España en el sueño».) Una España extinguida y en afinidad con la noventayochista:

REPOSA, ESPAÑA

Amor limado contra tanta losa
como contra una piedra una navaja.
Amor que día a día así trabaja.
Campo de soledad. Cielo de fosa.

Pretendemos hacer a España hermosa
cual trabajar en nuestra propia caja
de muerto. España, que en la luz se cuaja
como un sepulcro funeral. *Reposa.*

Reposa, España. Todos reposemos.
Oh blanca tumba entre la luz sumida.
Blanca luz de la muerte que bebemos

a diario. No de muerte, no de vida.
De amor de ti nos envenenaremos.
España del amor, patria extinguida.

Una Patria frustrada por el fracaso de un desmesurado afán de permanencia:

querer edificar en los desiertos;
aspirar a la luz más ilusoria.

(«Desde lejos».)

Señalemos la coherencia de esta visión: Dios o Cristo, España y este hombre, que nos habla desde sus versos, se nos presentan identificados en un mismo anhelo fallido de permanecer. Los ojos del poeta proyectan sobre el entero mundo, visible e invisible, una estricta noche de melancólica aniquilación.

Cinco años más tarde, en 1962, aparece *Invasión de la realidad,* en que dará cumplido desarrollo al nuevo estadio espiritual del poeta. «La sed de ser» no espera ya colmarse en trascendencia divina alguna, sino en lo único que se tiene:

mira
la realidad inmensa, *porque ahí yace*
la verdad toda y toda tu mentira.

(«Verdad, mentira».)

Hacia esa «realidad inmensa», en su variedad y su limitación, dirige su amor:

el corazón aprenda a amar la vida
en su dureza sin piedad o el contorno frágil
de un jarro...

(«El jarro».)

Es decir, aquellas vicisitudes por las que el hombre adquiere el conocimiento de su humana condición, y que son estrictamente su propia vida, y la otra realidad exterior e inmediata (el mundo físico, los objetos domésticos, el cuerpo amado; es decir: las presencias, aquí mucho más afirmadas que en el libro anterior). La suma importancia que la naturaleza exterior adquiere en la poesía de Bousoño la percibimos ahora más que nunca. Antes se identificaba con ella lo que por sí mismo era la salvación: Dios («Subida al amor») o la naturaleza superior del adolescente («Primavera de la muerte»), y la mirada del poeta parecía necesitar que encarnasen ambos en aquel vasto y afirmado cuerpo hermosísimo. Desde *Noche del sentido* queda esa naturaleza exenta en su realidad, sola, conteniendo en sí misma la posible salvación del hombre, aunque con esa extrema precariedad de haberse ausentado de ella aquello que le podría dar su verdadera consistencia, su eternidad o per-

manencia. La realidad del mundo exterior es de mayor duración que la del hombre, pero, como él, sin trascendencia última:

He aquí la fuerza que aspiró a ser cielo
y sólo es realidad.

Terrible mundo. Respirado mundo.
Tú, mi sola verdad.
Mi sola fe, mi solo amor profundo;
mi sola claridad.

(«Mi verdad».)

Son el mundo o las cosas «desoladas tras la ausencia grande». Se dirige a la realidad como a un oráculo, que nada dice a la postre, pues es mudo. Esta especie de mentira, si atendemos a aquella profunda «sed de ser», es la única verdad. Y lo que en el principio de la vida creímos inconmovible verdad, es ahora la mentira. Vemos cómo al asumir el poeta, en toda su fragilidad, su condición de hombre, la cosmovisión del primer libro se ha vuelto del revés, en perfecta inversión. Y, sin embargo, persiste el hambre de mendigo. Por ello ensaya una especie de rito religioso.

Veámoslo. El libro anterior se cerraba con un poema fundamental de esta poesía: «La puerta». En él medita, desde el estupor de su sabida fugacidad, ante una realidad frágil (una modesta puerta de la madrileña plaza Mayor), pero que ha sido más duradera que generaciones de hombres, y ante ella se sitúa, con profunda emoción, tratando de inquirir en el conocimiento de la vida, con toda su necesidad y su temor. Busca en su respuesta la salvación, puesto que dura, pero la respuesta no se produce. La emocionante meditación pasará a los poemas de «El jarro», máximo acierto poético de *Invasión de la realidad.* También pasará la fórmula expresiva. «La puerta» nos entrega ya el corte formal genuino de la mejor poesía bousoñana. En una sola y larga estrofa combina el versículo con versos de más corta duración; se encabalgan todos y la andadura se hace lenta, repetitiva, expresando así la meditación obsesiva del que quiere alcanzar una respuesta: cuál sea el sentido del ser del hombre, qué significación tiene la realidad. Y como será constante en esta poesía de tipo especulativo, nos entregará el poema objetivado.

Se trata ahora del «contorno frágil de un jarro», y en su delicada permanencia cree ver «una rotunda negación de la nada». Adivina allí la salvación de la vida:

Oscuramente llevarás hacia un día remoto el temor con que ahora te miro,
mi angustia y mi incertidumbre y mi desolada esperanza,
y mi despertar hacia la luz y mi anochecer temeroso.

Es decir, el jarro llevará en su ser, dándole consistencia, algo de lo que ha sido el hombre que lo mira. Y los sucesivos hombres irán dejando en él una misma mirada. Es el momento de la consagración:

y cojo con mis dos manos este trozo de esbeltez necesaria más allá de la noche,
y lo alzo en la noche y como en cáliz de apurada presencia
bebo el recuerdo y me sumo en meditación apagada.

En él se reconocerán los que, mortales, no pudieron conocerse. Cumple el jarro la función de la comunión de los hombres. No sabe el poeta si recuerda o le recuerdan. Se siente pasajero, y sabe que otra criatura mirará y meditará en la sobrevivencia del jarro. La última parte es oración adoradora. Se sitúa ante él como ante Dios, pues esa duración mayor que la humana la ve como trasunto de Divinidad. De ahí que le llame «grave templo de perfección»; prorrumpe en letanía: «providencia, cobijo y reposo». El poeta es la pequeñez, no el jarro; enumera sus dones, sus cualidades, y lo hace con tono elevadísimo, con las expresiones paradójicas que se exclaman ante la Divinidad:

yo me asiento con humildad en las gradas de tu majestuosa apariencia,
me persuado de mi pequeñez y recorro
con pie cansado el hondo bramido ligero de tu perduración,
la pesadumbre de tu claridad, la concentración de tu regocijo,
la espesura de tu tiniebla y el ancho aliento de tu juventud generosa.

Toda la vida de las generaciones y de las estaciones está en él, en su inmovilidad (eternidad). El recompone el sueño humano, instituye la verdad y la vida. Quiere identificarse, sumirse en su esclarecimiento desde su triste humanidad. Porque sin él, el hombre sólo tiene la noche. He aquí el patético y emocionante sustitutivo de un Dios inexistente. No recuerdo que en la poesía española de este siglo se haya escrito, desde la incredulidad, un poema religioso más fervoroso y hondo que éste.

Hay en *Invasión de la realidad* dos símbolos preferidos para este hombre sin duración: Uno es el amanecer, que nos descubre la realidad, nos afirma en la vida (pues nos la presenta con apariencia eterna) y hace prorrumpir la poesía en cántico. (En el hombre su infancia es también

el amanecer, con el mismo engaño de afirmación eterna.) El otro símbolo es el firmamento, en cuyas puras luces estelares la mirada ve efímera eternidad.

Pero ya dijimos que no hay engaño con respecto al ser último de estas realidades, ni hay contradicción con respecto a la última verdad ya consignada. Es una religión de incrédulo, pues es afirmada desde una lucidez que al mismo tiempo la está negando:

Hoy te queda la realidad,
catedral de invertida bóveda,
en donde suena el hueco mundo
con profundidad silenciosa.

(«El mundo de cosas».)

Es como pedir consolación a otra fugacidad:

Catedral de mis viejos sueños,
te has derrumbado, y en qué fosa.

(«Ven a mí, realidad».)

Veamos la ética que le corresponde:

Os amo, horrible y necesaria
realidad mía, horrenda tropa,
cuenco vacío, espejo inútil
que refleja la vida toda.

(«El mundo de cosas».)

El hombre tiene aquella realidad hermosa, y aparentemente duradera, por la que prorrumpía en cántico, pero también tiene su miserable verdad. Verdad que también encuentra en esa otra vertiente de la realidad que es su vida personal e íntima. Aúna por igual las pocas verdades que consigue y los errores vividos, puesto que todo constituye la realidad. Si el hombre está asociado al error y vive en la costumbre de la culpabilidad habrá aceptación del fracaso y de la miseria de una vida sin trascendencia. Se ama la vida, «a pesar de todo», casi con desesperación. Estamos ya muy lejos de aquella aceptación de la vida afirmada en la pureza; la impureza, el error, están valorados en igualdad con la escasa luz que la existencia pueda conseguir o alguna pequeña verdad hermosa. Se abraza el vivir, y el vivir es uno y otro. Sin valoración. Hay aceptación de la amargura (y más aún, amor) porque ella es realidad: «Y amé la mancha, y conocí el gemido» («Miserable verdad»). Y porque sabe que no hay otro destino que el del cuerpo mientras vive, se afirma con amor en la vida, mas con seca lucidez:

Felicidad contra la muerte, borrenda
felicidad de ser.

(«Felicidad».)

Por ello aparece ahora el tono de amargura y, en contraposición, el de ternura ante el desvalimiento metafísico de la realidad. A las salvaciones ya conocidas, y ahora tan reptidamente afirmadas (las distintas realidades físicas, el sentimiento amoroso), se añade otra: la salvación de ese logro colectivo del esfuerzo humano que es la cultura, y que habrá de servir a los que vendrán:

Pongamos
más allá de nosotros, a salvo de la corrupción de la vida,
nuestro lenguaje, nuestros usos, nuestros vestidos,
la corneta del niño....

Porque aquello que nos sobrevive nos salva. «Salvación de la vida», titula el poema y, sin embargo, sabe bien, en coherente confirmación de su visión del mundo, que se trata tan sólo de «un legado de sueño».

El libro desarrolla, en virtuosismo acrecentado, los valores formales de *Noche del sentido*. Lo vimos en «La puerta». Mas no hay sólo meditación, sino exaltador cántico. Y así numerosos sonetos alcanzan, a pesar de su forzada y escasa dimensión, un paradójico y extraño tono de odas, no habitual en estas composiciones y que les dan manifiesta personalidad. Ayudan a ello el léxico y ciertos recursos, como las repeticiones de palabras o conceptos, los cortes sintácticos o las numerosas rimas interiores consonánticas (que nos transmiten así la exaltada emoción con que se afirma la realidad del mundo en la voz del poeta). Prorrumpe en cántico, por breve, más rotundo. Es una poesía de tono inequívocamente retórico, dando a esta palabra su más noble acepción. Y apunta, aquí y allá, un todavía no marcado irracionalismo, que desarrollará en los libros posteriores, en función de una cosmovisión, que lo exigirá cada vez más, y de unos tiempos próximos, en los que gran parte de la más joven poesía española hará de ese irracionalismo elección decidida.

En este segundo ciclo, Bousoño ha desarrollado con minuciosa complejidad la *entera* cosmovisión de su obra. Nos la ha comunicado conceptualmente acabada, si bajo esa luz leemos sus libros posteriores, y lo ha hecho con expresión límpida y todavía mayoritariamente racional. Ha rebuscado y puesto al descubierto las vacías raíces de la nada, y lo ha hecho magnificando a la vez la presencia ilusoria de la realidad.

El binomio del mundo como *primavera de la muerte* ha quedado dialécticamente expresado en estos dos libros. Ya en el prólogo a sus

primeras *Poesías completas,* Carlos Bousoño fue consciente de las dos distintas perspectivas desde las que profundizaba: «Si desde el raudo tiempo del hombre vemos el mundo, éste nos reflejará su pavorosa faz fantasmal *(Noche del sentido),* y todo se ha de manifestar como vacío de significación, como espectral e insensato. Pero si invertimos la perspectiva y vemos la realidad e incluso el hombre desde el tiempo mucho más lento de las cosas, el mundo, y con él, en cierto modo, la humana criatura, mostrarán la consistencia y dureza de su ser *(Invasión de la realidad).* Mientras que está ahí, y por poco tiempo que esté, el mundo existe, vale.» Dos diversas perspectivas desde las que asumir una misma visión del mundo, y en la que los dos contrapuestos componentes se identifican en la conformación de una única entidad.

Un lustro después (1967), Carlos Bousoño inicia con *Oda en la ceniza* su tercera y definitiva etapa, brillantemente rubricada con *Las monedas contra la losa* en 1973. Ambos libros, y especialmente el último, protagonizan una intensa renovación expresiva, sustentada en numerosos procedimientos, de gran novedad algunos de ellos, y que producen en el lector una continuada impresión de deslumbradora sorpresa. Ellos le sitúan, a mi modo de ver, como el poeta más vivo de su generación. Es la de nuestro hombre edad especialmente peligrosa para la continuidad creadora: el poeta, habiendo empezado a sobrepasar la madurez humana, suele tener ya conclusa su visión del mundo, y normalmente es sufrido testigo de un decrecimiento de la intuición y del entusiasmo; quizá, como contrapartida, adquiere un sentido crítico más afinado, aunque de escaso valor si fallan los primeros. El resultado suele ser la repetición de la voz, efecto de la falta de renovación vital o, en los más lúcidos, el silencio. Sorpresivamente, en el caso de Bousoño, su poesía, tan fuertemente afirmada en una temprana e inconmovible visión del mundo, se nos presenta ahora agigantada en profundidad, como consecuencia precisamente de esa expresión prodigiosamente renovada.

Si *Primavera de la muerte* pudo servir de título general de esta obra, el que presenta la nueva entrega, *Oda en la ceniza,* es similarmente válido. Ya hemos dicho repetidamente que esta poesía se sustenta sobre una cosmovisión de signo existencial imperturbable. Veámosla en el nuevo título: oda como primavera, ceniza como muerte. Pero el primer elemento, oda, hace que encontremos ahora la vieja cosmovisión ya encarnada en su expresión artística, y pudiérase traducir, con fórmula paradójica forjada por el propio poeta, como «lóbrego cántico», siempre que hagamos aflorar a este cántico su condición hermosísima. Porque hay majestuosa grandeza en la visión más desolada y fracasada de la vida.

Como si se tratase de un infeliz holocausto, al que hay que conjurar o apostrofar con palabras sagradas, dignas de un ritual.

Sigue interrogando al misterio, sigue buscando una salvación desde la perplejidad. Pero en este libro las cosas ya no tienen el papel absoluto y protagonista de antes, y es la confusión del ser y la nada lo que se nos adelanta con más bulto. «El ser y la nada se han hecho para bailar juntos», porque el poeta tiene ante sus ojos, y lo sabe, que todo está muriendo y siendo a la vez; es «el rigor de vivir junto a la nada ardiendo». Esta síntesis contradictoria hará surgir, con necesidad y abundancia, la expresión paradójica:

... Del brazo se pasean el regocijo y la desesperación,
y todo sale a luz y todo es como si no hubiese empezado.

(«El baile».)

Puede muy bien afirmar que todo es su contrario:

Una montaña empieza en el pico más alto,
sube hacia sus laderas y arriba está el valle.

(«El baile».)

La nada es la inversión regresiva de la vida; lo que se está haciendo, se está borrando a la vez. Por eso puede escribir dos poemas inversos e iguales en su significación. En el titulado «Más allá de esta rosa» ve tras la realidad viva de la misma, la realidad que se esconde: la de la muerte.

Más allá de esta rosa e impulsando su sueño,
paralelo, invertido
hay un mundo, y un hombre
que medita, como yo, a la ventana.
Y cual yo en esta noche, con estrellas al fondo,
mientras muevo mi mano,
alguien mueve su mano, con estrellas al fondo,
y escribe mis palabras
al revés, y las borra.

En el titulado «En la ceniza hay un milagro» ve, de contrario modo, en la muerte, la vida, pues en la ceniza respira el mundo. Es una «nada pletórica» [5].

[5] La honda e integrada unidad de esta poesía la advertimos una vez más al comparar estos poemas con pasajes de aquel ya tan lejano libro *Primavera de la muerte,* en donde nos entrega explícitamente estas intuiciones. Junto a la más persistente y continuada de ver en la vida la muerte:

Y en la consideración de la nada me voy a detener brevemente. Carlos Bousoño, que había estrenado su voz en un rapto juvenil de unión mística con una concreta Divinidad, nos presenta ahora una especie de mística de distinto signo. Este simple enunciado nos ratifica en aquel talante hondamente religioso que apuntamos como connatural al poeta. Y de nuevo la contraria sustitución: en vez de una mística de Dios, la mística de la nada. Nos la presenta como experiencia vivida. En «Comentario final» señala la vía de penetración y el resultado desolador, pero no la visión. Veamos, subrayando, como otras veces, los versos que más significan, lo que aquí queremos demostrar:

Cavaste hacia el abismo
dentro de ti
por vivir más. Sufriste un sufrimiento,
te enajenó un cuidado.
Penetraste la noche sobre todo
interior,
y no hubo luna, sino necesidad
de algo más bello.
Hambre de ti y sed de ti tuviste
y junto al pozo del no ser no hablaste.
Asomado al brocal no viste estrellas
temblorosas, ni hubo luz en la noche
profunda. Lo que al fin ocurrió
nadie lo diga. No se envidie este canto:
si lo escribí fue que primero he muerto.

Es en el poema «Sensación de la nada» donde nos describe lo ocurrido. La experiencia no es de dicha, sino de profundo sufrimiento, pues la desoladora experiencia se inició desde la apetencia de la vida, «por vivir más». Los recursos principales son los propios de toda mística: el símbolo y la paradoja.

Tiene, después de todo, algo de dulce
caer tan bajo: en la pureza
metafísica, en la luz
sublime de la nada.

Oh, no podemos comprender que dentro del río sereno esté el mar ocultamente,
que en la mirada más temprana se oculta el remoto destino triste
y que el adolescente sea también muerte
vestida de luminoso encendimiento.
(*Primavera de la muerte.*)

la que ve en la muerte la vida, como en este otro ejemplo:

Pues de la muerte han nacido los cielos claros y azules,
los pájaros, las fragancias y las tempranas quimeras,
los ríos que se desatan ligeros como la luz
y el contenido armonioso de las venturosas almas.
Sólo de la muerte nace todo lo que claro vemos...

En el vacío cúbico, en el número
de fuego. Es la hoguera
que arde inanidad. En el centro
no sopla viento alguno. Es fuego
puro, nada pura. No habiendo fe
no hay extensión. La reducción de un orbe a un punto, a una cifra
que sufre.
Porque es horrendo un padecer simbólico
sin la materia errátil que lo encarna.
Es la inmovilidad del sufrimiento
en sí... Como la noche
que nunca
amaneciese.

Igual que en «El jarro» escribiera un poema hondamente religioso desde la incredulidad, ahora cumple la aventura mística en el hueco de Dios, allí donde se le niega. La originalidad temática es absoluta. Mas en toda mística hay una vía purgativa. ¿La habrá aquí? Bousoño nos ha repetido, con temple moral, que en el centro de la humana miseria encontraremos el conocimiento, que sólo desde el sufrimiento se alcanza la sabiduría. Es entonces cuando se puede

escuchar sorprendido
el más puro concierto,
la melodía inmortal de la luz inoíble,
allí, en el centro mismo de la humana miseria.

(«Análisis del sufrimiento».)

Oda en la ceniza, porque esa ceniza significa no sólo el derrumbamiento de la nada, sino también, y más acá, la humana miseria. Quizá encontremos la clave en «Precio de la verdad», donde acaso nos señala esa vía purgativa que andamos buscando: serán precisos el camino de la duda, el desaliento súbito, la ruina de toda esperanza, el harapo del miedo, penetrar el abismo, invertir la verdad, hundirse en el sollozo, saberse desiertos, perderse en la compraventa del amor, penetrar con valentía en la indignidad, avecindarse en el polvo, etc. La malhechora verdad nos asalta y roba; nos quedamos vacíos, y hay que mendigar sin esperanza. Y he aquí el revelador verso final:

y al fin, desposeídos, haber continuado el camino sincero y entrado
en la noche absoluta con valor todavía.

Previos al conocimiento y aceptación de la noche absoluta (la cerrazón de la nada), el ejercicio práctico y continuado del fracaso y miseria de la vida (la aceptación de la verdad en la desposesión). En el libro si-

guiente, en el poema titulado «Juan de la Cruz», así ve al místico, identificado con el castigado por

violador, asesino, ladrón de camino real,
así está Juan, sin nada o nadie
nunca,
purificado por amor
a nadie,
a nada,
nunca,
crucificado, muerto, tenebroso
y en la tiniebla.

He aquí, pues, esta inversa escala mística, cuyo destino es la nada; vía purgativa—desposesión en el conocimiento experimentado de la miseria humana—; vía unitiva—abrazo aniquilador en la desembocadura de la miseria más absoluta, el no ser.

Acentúa este libro el incipiente irracionalismo del anterior, y con el *Libro de las alucinaciones,* de 1964, del por ahora silencioso Hierro, muestra no sólo la capacidad renovadora de su generación, sino su adelantamiento a otras más juveniles. Una visión del hombre y del mundo, cuya esencia es su verdad contradictoria, cuyo ser es su misma aniquilación, exige como recurso principalísimo la paradoja, en la que los contrarios se aniquilan y están al mismo tiempo. Recurso que también exige la estricta naturaleza de ciertas visiones sólo vividas en la imaginación creadora (e inasequibles a la experiencia humana), y que representan absolutos (el eterno [6], la nada), o la concepción de un mundo percibido en su absurdo transcurrir, y del que nunca alcanzamos un conocimiento lúcido. Hay una contradicción angustiosa, puesto que la necesidad de salvación es tan *real* como la misma realidad del fracaso absoluto a que aboca la vida. Aparece en algunos poemas un tono grotesco. Así, cuando han fallado todas las pruebas para encontrar un sentido a la vida bien puede uno buscarla en cualquier despropósito, por ejemplo, en la existencia de un gordo. La validez de la prueba absurda, no importa que inútil, está señalando la absurda naturaleza de la vida («La prueba»). Por otro lado, la búsqueda trascendente de las cosas origina el símbolo. Ambos, símbolo y paradoja, han sido excelente-

[6] En «A un poeta sereno» aplica a éste construcciones paradójicas cercanas a las que designan lo eterno: «La inmovilidad de tu ser, que la fatiga de vivir no excluye», «la velocidad de tu personal calma», «paralizado te mueves, / ... paralizado te arrojas / más allá de ti mismo»; son semejantes a las que en el poema que le sigue, «Tú que conoces», emplea para designar la eternidad (o, quizá sea lo mismo, el inextinguible ser de la muerte): «el inmóvil quehacer, el trajinar infatigable de la absoluta calma». La identificación se produce porque el poeta se levanta «repentinamente futuro»; es decir, rompe los límites del tiempo, y así conoce serenamente la realidad que no es, pero que «existe allí donde tú reinas». Por esta razón, al no estar sujeto a ligaduras temporales, puede merecer las fórmulas definitorias de lo eterno: movilidad e inmovilidad conjuntas; o sea: duración sin cambios = eternidad.

mente estudiados, en toda su extensa variedad, por José Olivio Jiménez, tan atento y perspicaz conocedor de esta poesía [7].

La ética va dirigida no sólo a la aceptación, sino también al amor de esta gran frustración. Porque quien tanto anhela el ser, amará desesperadamente el mundo en cuanto que éste es; momentáneo, pero única existencia posible. Por ello añade otra salvación: la poesía, que cumple la engañosa ficción de darle perduración o detención a la vida:

...De pronto el caminar fue duradero
y el hombre inmortal fue,
y las bocas que juntas estuvieron
juntas están por siempre.
... ...
Y así fue la palabra...
... ...
arca donde está el viento detenido
y suelto,
acorde suspendido y desatado.

(«Salvación en la palabra [El poema]».)

En *Formulación del poema (Las monedas contra la losa)* éste, el poema, no sólo hace posible el hondo conocimiento del hombre, sino quizá vislumbrar aquello que siempre se nos habrá de negar: «el aire transparente remoto», dicho en expresión simbólica. Salvación también lo será, en *Las monedas contra la losa,* la música, en la que no hay «vida y nacimiento, sino sentido y ser», es decir, significación. Somos en ella «con entrecortada eternidad balbucida». Como en otras ocasiones, en que se nos presenta la paradoja de lo eterno (véase nota 6), «nos sorprendemos extrañamente inmóviles mientras nos agitamos». En el mismo libro saldrá de nuevo a nuestro encuentro la ya conocida paradoja para designar la mágica perdurabilidad de la juventud: «los sobrevenidos para no morir, ni moverse». Una nueva salvación de la vida, como si la sucesión de los jóvenes agrupados formase en su continuidad una inmovilidad plena, pero viva: «la larga fila de los inmóviles marcha» *(Fila juvenil).* En esta búsqueda incansable de salvaciones fija ahora su hallazgo en «el centro del alma»; allí encuentra «la salvación más pura», pues en ese centro

...se alimenta
sagradamente un deber de existir,
porque sí, porque es sino...

[7] «Verdad, símbolo y paradoja en *Oda en la ceniza* (1967), de Bousoño», incluido en su *Diez años de poesía española, 1960-1970,* Insula, Madrid, 1970. En este mismo libro se inserta otro estudio: «*Invasión de la realidad* (1962) en la poesía de Carlos Bousoño». Completa la bibliografía de José Olivio Jiménez sobre Bousoño el capítulo que le dedica en *Cinco poetas del tiempo,* Insula, Madrid, 1972, 2.ª ed.: «Realidad y tiempo en la poesía de Carlos Bousoño». Recientemente ha publicado un trabajo sobre *Las monedas contra la losa,* en *Plural,* núm. 46, julio de 1975.

Allí se es, simplemente; nada ocurre, no hay sufrimiento. Pero al poema («En el centro del alma») acompaña una cita, que dice: «El alma ha de morir y es inmortal ahora.» Uno de los versos ciñe la idea: «el hombre es inmortal de un instante», el que está viviendo. Como todas las demás «salvaciones», también ésta, y quizá más que aquéllas, nos aproxima a la inmortalidad, trae a nosotros su sabor, pero no nos deposita en ella. No es sino el «simulacro de otro vivir más hondo». Otras veces, en su necesidad de salvación, se acoge a la también menguada fuerza del prójimo para intentar, una y otra vez, la que se sabe, a la postre, fallida salvación de eternidad. El poeta sigue golpeando el silencio.

Una última observación: en el poema «Análisis del sufrimiento» nos entrega un texto con novedad en su expresión extremosa. Pudiéramos denominarlo «poema ensayístico». Encontramos en él la más penetrante intelección. Es un poema conceptualmente «inteligente» y en el que goza la inteligencia receptiva del lector. Lo que se dice pudo decirse en un profundo ensayo, pero la entrega se hace desde la emoción de la experiencia; de ahí que más emocionante aún que la verdad objetiva que se comunica, lo sea la experiencia comunicada. Este poema nace tanto de ésta como de la posterior reflexión, mas intuimos aquélla tan intensa que ha podido exigir la expresión distanciadora de la forma ensayística. Esta síntesis de afectividad y formulación distanciada del concepto, en tan alta igualdad, es la que nos lo hace más emocionante.

Ha quedado suficientemente explícita la riqueza y, a la par, rigurosa unidad de la cosmovisión bousoñana. En *Las monedas contra la losa* aparecen también, aunque en expresión muy disminuida, las cosas como salvación en lo duradero y la reflexión sobre la simultaneidad del ser y la nada (como las dos caras de una sola moneda, que tan bien se reflejaba en la expresión «la nada siendo»). Mas dirige ahora su pormenorizada atención a un punto importante que no faltó antes, y que fue adensándose a medida que la obra se cumplía, y desarrolla en este libro en extensión y con profundidad. Interesa en el presente instante más el presente, aunque tan ignorado, significado de la propia vida que la engañosa perdurabilidad de las cosas. Se trata de indagar en el sentido de la vida desde «el bochorno de ser hombre, y morir» («El equilibrista»). En el sinsentido del mundo (que hace poner en entredicho la moral y la razón: dos falsos órdenes), el hombre sólo posee la muerte como certeza durable, y en la búsqueda de la exigida verdad encuentra sólo una puerta cerrada. Golpea la sombra en busca de una rendija de claridad.

La vida, en su incontenible y rápido discurrir, no tiene significación, es desorden y carencia; por ello, en aquellos momentos en que los hombres se creen engañosamente salvados (puede ser acaso por la música),

se sienten «congruentes al fin, sin contradicción». La indagación del sentido de la vida partirá ahora, una y otra vez, del sentimiento humano más intenso y veraz: el sufrimiento. La perdurabilidad queda, cada vez más, reducida a la mezquina realidad de la propia vida, con menores engaños, y desde el sufrimiento (aquello que la define más valiosamente) se llega al único conocimiento posible: la insignificación de la vida. He aquí una verdad que al aceptarla como es, en su miseria y frustración, hace al hombre que así obra digno de amor o compañía.

Mi corazón está con el que entonces,
en el vaso que una mano de niebla le tiende entre la sombra,
bebe hasta el fin, con lucidez,
sin amargura,
toda la hez del mundo.

Y luego, seriamente,
allá en lo alto,
mira, con ojo nuevo,
el cielo puro.

(«Corazón partidario».)

Es el ojo humano que mira al fin desde una verdad; por ello, desde una permanencia. (Recordemos cómo en *Noche del sentido* la total duda que dominaba el estado espiritual del poeta era simbolizada por la ceguera.) Ha encontrado en una porción de la vida, en el dolor (y así nos lo señala: véase el poema «Sola»), significación; de tal manera que hay más realidad en el territorio del dolor (con vida autónoma y profunda) que en ese otro en el que vivimos nuestra historia. Y allí ha descubierto, en su intensidad descarnada, una otra manera de perdurabilidad (también engañosa, pero quizá más digna y heroica) más allá del acontecer y del cambio. Una vez más habremos de encontrarnos con la fórmula paradójica que une en sí movilidad e inmovilidad, y que en tantas ocasiones le ha servido para designar la salvación en la perdurabilidad, esa especie de eternidad que tanto demanda. Considerémoslo en estos versos de «Monólogo hacia el destino»:

la ola de tu padecer, que...
... ...
crece, y estás tallado y esencial sobre el mundo,
de pie,
crece, y quieto estás, como una estatua de maestro esplendor, donde la luz hubiese eliminado, con cruel decisión, todo halago superfluo;
crece, e inmóvil como lo que al fin fuera realizado y definitivo,
te instalas bruscamente bajo el inmenso cielo esculpido y abrupto, poderosamente parado también y surcado por pájaros de color detenido en la más brusca nota,

detenido en el supremo momento del cantar detenido,
calderón absoluto del mundo, cuando tú, tras el viaje del alucinante
dolor, traspasados la linde y el portal sinuoso,
has llegado por fin hasta ti,
y te has instalado en ti mismo con recogimiento y cuidado,
y allí, como en estricto hogar, sin sobrante, en reposo,
con fatalidad,
permaneces.

Tal importancia adquiere el dolor humano como salvación de la vida, que en un impulso de honda raíz religiosa, como vimos que antes hiciera con el jarro, lo eleva—desde el altar en que lo ha depositado— como el nuevo cáliz de salvación. Es la redención del hombre. De nuevo se repite lo que ya vimos en «Corazón partidario»; puesto que el dolor nos da conocimiento, hemos alcanzado «la nueva mirada» que nos permite ver «tras el mundo habitual un mundo ardiente». Veámaslo en esta estrofa:

Es en mis ojos, sufrimiento, dolor,
donde laboras tu más fino quehacer,
donde ejercitas tu destreza, tu habilidad
de orfebre
sin par. Allí
depositas al fin tu redención, pones como sobre un altar,
con delicadeza extremada,
tu hechura exquisita, y alzas, en medio de la noche, el milagro
lentamente a los cielos, la joya finísima,
el espectáculo de oro,
trabajado sin prisa, acumulada realidad que acomodas después
a mi nueva mirada.
Y es así como ahora, tras tu trabajo en la honda cueva,
en la recóndita guarida donde yo padecí tu febril creación,
es así como ahora
puedo mirar,
tras el mundo habitual, un mundo ardiente.

Con esa nueva mirada, por el conocimiento sobrevenido, podemos vislumbrar el misterio, la respuesta tan tenazmente buscada, la perseguida rendija en la sombra. Leamos los versos con que el poema finaliza:

y todavía más allá, tras la trascendida apariencia, se ve de otro modo,
trasparentándose hacia una eternidad, un país nuevo.
Un país nuevo, inmóvil en la luz,
tras de la oscuridad de mi agitada noche.

(«La nueva mirada».)

Al desarrollar este libro los hallazgos expresivos del anterior lo efectúa de manera tan audaz y arriesgada, que hace de él el libro formal-

mente más distinto y de mayor novedad de la obra de Bousoño. Y el de más difícil entendimiento. Considero, además, que es una de las muy escasas aportaciones valiosas que el irracionalismo ha hecho a la poesía española desde el surrealismo. Quisiera, aunque someramente, destacar de qué manera se cumple en este libro la más precisa adecuación de fondo cosmovisionario y forma expresiva. Y cómo la estructura y recursos de expresión de los poemas señalan por sí mismos la ya vieja, y ahora por ello magistralmente intensificada, cosmovisión.

En el primer poema del libro «Decurso de la vida», Bousoño nos presenta la vida como una palabra que no llega a realizarse, como una narración que no se consigue; es un intento difícil, frustrado y continuado. Pues bien, la expresión de esta poesía se adecuará fielmente a esta concepción de la vida, y nos dará por sí misma esta *impresión* de gran dificultad, de algo penosamente no formulado con claridad. En este libro se acentúa la visión del tiempo con simultaneidad, y así ve la frustrada salvación de la vida en el instante (allí donde se confunden la memoria, lo que está siendo y la noche que habrá de extinguirle) y desde ese territorio.

> estoy diciendo algo, que no entiendo, *no oigo,*
> *no pronuncio, no digo...*
>
> («Desde todos los puntos y recodos y largas avenidas de mi existir».)

Como a la mano el guante se adaptará la expresión a esta formulación de interior experiencia.

En el poema «Salvación en la música» nos dice de ella algo que podemos trasladar como simbólica descripción del cuerpo físico del poema:

> *Estamos en un jardín donde todas las rosas resultan significativas,*
> *o en una selva, donde el desorden no es caos, sino revelación de una hondura que precisa la declaración de un tumulto, abundancia de lianas que descienden perezosamente y con profusión calculada del árbol de la goma...*

Este «tumulto» y esta «abundancia de lianas» está haciendo referencia, en nuestra trasladada interpretación, a la acumulación de «símbolos yuxtapuestos» y a los «desarrollos autónomos» [8] que en el texto se producen del plano imaginario B, mientras el plano real A queda a veces tácito, invisible; algunas veces agazapado en la significación del título. En ocasiones aquellos «símbolos» en «tumulto» son meras explosiones

[8] Denomina Bousoño «desarrollo autónomo» al hecho de que en una imagen A = B, el plano imaginario B se desarrolle con independencia del plano real A.

de los nombres que los representan; en otras se extienden. A su vez, los «desarrollos autónomos o independientes» se deslizan pormenorizadamente, minuciosos, y devienen, a partir de un punto, en otra distinta realidad que alcanza independiente significación, y que asimismo puede ser origen de otra u otras («abundancia de lianas») y que pueden negarse entre sí. Se producen hiatos, olvidos, reconstrucciones. La escritura alcanza un alto grado de irracionalidad. Cada miembro autónomo del desarrollo tiene su propia significación, y a menudo se nos aparece inconexo con los que le anteceden o siguen; sin embargo, sabemos que siempre hay un eje subterráneo que nos obliga a una lectura lineal, y que está justificado en la intuición originaria del poema. Estos desarrollos encierran a su vez gran profusión de recursos expresivos irracionales: paradojas, visiones, antítesis, yuxtaposiciones y superposiciones temporales y espaciales, etc. Un texto así nos obliga a repetidas lecturas. Es entonces, al leer las distintas y autónomas emociones de los sucesivos desarrollos a la luz de la intuición básica en la que se identifican, cuando pasamos del desconcierto de sus independientes diferencias a la adquisición de una multiplicada y unitaria riqueza emocional. Una tal expresión es espejo en el que se refleja la dificultad del conocer ordenado con que quisiéramos, sin lograrlo, contemplar la vida; una vida de la que también nos llegan, como bloques unitarios, las emociones que de ella percibimos, pero cuyo conocimiento racional nos es tan penoso, tan fragmentado, por la ausencia de un sentido superior y ordenador.

Otro pasaje de «Salvación en la música» dice: «Soplan físicamente esos vientos o brisas, pero lo hacen continuamente mucho más allá del insignificante acontecer». En el poema los símbolos alcanzan una concretización absoluta y se nos presentan individualizados, pues huyen de toda indeterminación, con lo que nos tientan con su claridad de cuerpo real y así nos agarran en su inmediatez: «Soplan físicamente esos vientos o brisas.» La novedad aquí estriba precisamente en esa concretización del símbolo, pues ese viento será el aquilón, o acaso el terral, y lo vemos determinadamente golpeando *un roble* o acariciando *las rosas de un jardín*. Con ello, además, se consigue una intensificación de la realidad al presentarla en su concreción y la sabemos experimentada. Se reafirma aquello que dijimos páginas atrás de que Bousoño huye de la apariencia especulativa (intelectual) en lo posible. La plasticidad inmediata cumple en el poema la función confundidora de los elementos concretos que se acumulan en la vida, o en el recuerdo de la vida, y a cuyo través el hombre intenta indagar el sentido revelador del mundo «mucho más allá del insignificante acontecer», con lo que se nos está diciendo que ese más acá es «insignificante» (sin significación) por las respuestas que de él conseguimos.

A veces el poema razona y, juntamente, delira. Esa doble recepción es la que sorprende más al lector en algunos poemas, la que más le incita en el agrado de la lectura. Recordemos el precedente del poema ensayístico de «Análisis del sufrimiento». Bousoño, en unas declaraciones [9], al señalar las diferencias de su libro con el surrealismo, hacía notar: «Aunque mi poesía actual se oponga al realismo de la posguerra, el poeta ha aprendido en ese realismo la posibilidad de un cierto lenguaje; nexos que antes se consideraban exclusivamente prosísticos; aire reflexivo o discurso aparentemente especulativo y lógico. Ahora bien, ese lenguaje realista y meditador se aplica a una materia resueltamente irracional o a situaciones imposibles en la realidad, etc., con lo cual el resultado se hace más delirante y alógico que si el tratamiento fuese exclusivamente de este último tipo.» «Es otro modo de irracionalidad, imposible antes de la experiencia realista de la posguerra.» Veamos de nuevo cómo se adecuan expresión y visión del mundo: el hombre indaga en la significación de la vida y lo hace con la razón y el sentimiento, mas no hay fácil ni acaso posible entendimiento. Se confunden misterio y absurdo. De ahí esa logicidad racional del discurso al servicio de unos contenidos irracionales que expresan con precisión la confusión y el desconcierto humanos.

Este es buen momento para resaltar una vez más la continuidad expresiva de esta poesía y su sorprendente y enriquecedora evolución. Ya en *Invasión de la realidad* esta andadura discursiva, no todavía al servicio de una finalidad irracional, se nos apareció expresada en zonas relevantes de «La calma». Señalemos esta aparición de «poema ensayístico» en su más temprana aparición:

He aquí que nosotros nos preguntamos si somos verdaderamente necesarios
en un mundo tal vez no del todo nacido de la necesidad y del orden.
Henos caídos, levantados, henos inclinados a roer nuestra propia felicidad,
a destruir nuestra propia verdad, a edificar en la ruina.
Henos asociados al error como a una verdad más pequeña...

Mas el interés de este poema, en lo que nos importa, no acaba ahí; ha de servirnos para ejemplificar con él el encuentro con ciertos procedimientos que aparecen como peculiares de sus dos últimos libros. Aquí se nos presentan aún con un aire racional, en adecuación al momento evolutivo de la general cosmovisión. Esos mismos recursos expresivos van diversificándose a través de los distintos libros y se adaptan en función del logro de unas nuevas significaciones. Notamos otra vez la gran coherencia y unidad del fondo y de la forma en la poesía de Bousoño y

[9] «Carlos Bousoño: el teórico ante su propia obra», en *Pueblo,* 19 abril 1973.

la extraordinaria diversificación que sin menoscabo de aquéllos es capaz de realizar en su evolución.

Veamos un primer ejemplo de «desarrollo autónomo» (plano B = la madera), aunque con alguna mayor referencia al plano A (los recuerdos hermosos y consoladores de la vida):

Henos acostumbrados a nuestra culpabilidad como un remo en el
fango,
hechos mitad de fango y mitad de madera pobrísima,
casi putrefacta, pero tal vez con recuerdos de bosque,
de verdísima luz, de senderos con luz conducida,
de flores fragantes, abiertas en mitad de la suave pradera.

O este otro de «acumulación de símbolos», que se resuelve al final, a su vez, en un corto «desarrollo»:

Pero aquí nos hallamos frente a una mudez de tanto espesor
como ninguna puerta jamás tuvo,
y es inútil aplicar el oído para a su través escuchar
un ruido ligero,
el murmullo inconexo de una conversación en un sueño,
el caer de una piedra en el agua,
temblorosa un momento, extinguida después, como un ala fugaz,
quieta después y tersa, como un ala fugaz, en una inmovilidad infi-
nita.

Un poema asimismo de *Invasión de la realidad,* el titulado «Salvación de la vida», puede servirnos admirablemente para ejemplificar también el precedente de un recurso antes enumerado como típico de este último período: la concretización del símbolo, en este caso (como en tantos otros de la poesía posterior), por la determinación del artículo, el señalamiento individualizado dentro de un campo genérico:

Buscad, buscad en el *desván, en* el *derrotado jardín,*
tras el viejo olmo, *o* el roble *o* el cedro.

Retornemos a *Las monedas contra la losa.* En «Formulación del poema» nos indica cómo la poesía trata de rehacer el tiempo roto de nuestra vida, y

... en quehacer lento,
en fervoroso tacto,
levantar nuevamente con pulcritud y esfuerzo, sin que le falte nada,
el muro, el pasadizo (estrecho, oscuro), por donde fuiste difícil-
mente penetrando
hasta llegar aquí,
llena de cal la ropa, y el aliento

mísero; volver a levantar el túnel, el ojo de la aguja,
pero que sea al mismo tiempo templada habitación, gozosa y ancha,
primaveral, extrema;
abrir un boquete en la noche para que entre la luz y puedas ver...

Así se nos presenta la poesía de Carlos Bousoño: angosto pasadizo en su visión por la terrible verdad que descubre, y generoso al entregárnosla en uno de los espacios más anchos que la poesía ha logrado en nuestra ya vasta época. Porque habrá que repetir que ésta es una poesía escrita desde el entusiasmo arrebatado de la existencia.

De todo lo dicho puede extraerse, como conclusión, la originalidad de la visión del mundo de Bousoño. Y esto es más extraño y sorprendente, teniendo en cuenta que el núcleo sobre el que tal visión se realiza ha aparecido muchas veces en la poesía: la vida como tiempo y como muerte. Ser original en los temas que han sido tratados antes muchas veces es lo más difícil. Esa difícil originalidad había que destacarla por su rareza.

Y aún sorprende más que una tan inconmovible y prontamente formulada cosmovisión se nos presente expresivamente tan renovada en un momento determinado, que no parece sino que nos encontramos ante dos poesías enteramente distintas. Con el logro de una calidad cada vez más depurada e intensa, Carlos Bousoño ha posibilitado, y podemos añadir que no en pocas ocasiones, el encuentro del lector con el raro prodigio de la gran poesía.

FRANCISCO BRINES

María Auxiliadora, 5, Bloque Azul
MADRID

EN TORNO A LA FIGURA, LA OBRA Y LA SIGNIFICACION INTELECTUAL DE JUAN MONTALVO

I. El hombre y su vida

Habrá pocos escritores que teniendo un reconocimiento universal hayan sido más discutidos que el ecuatoriano Juan Montalvo. Es uno de los escritores más representativos de América, en cuyo libro del mismo título le incluye Luis Alberto Sánchez [1]. Pero ese reconocimiento no ha impedido que la polémica surja siempre en torno a él. Ya en vida hubo pruebas suficientes de ello, y no sólo en América, sino en la misma España, donde varios españoles contemporáneos lo propusieron como miembro de la Real Academia Española de la Lengua, proposición que fue rechazada (1883). Los proponentes no eran, sin embargo, escritores de poca monta; entre ellos estaban Juan Valera, Ramón de Campoamor, doña Emilia Pardo Bazán, Núñez de Arce y Emilio Castelar. Si ya en vida se produjeron estas diferencias de criterio, después de su muerte la polémica no se ha aplacado, e incluso ha tenido un reciente brote en Ecuador con caracteres muy violentos, al que haremos alusión más adelante en este breve estudio.

En estas circunstancias se hace difícil un enjuiciamiento sereno y objetivo de este gran escritor. Y el secreto de ello me parece que está en que Montalvo no es sólo un escritor, sino un hombre, una figura representativa de la América insurgente (recordemos que él nació sólo dos años después de constituirse Ecuador como República independiente); en una palabra, yo diría que Juan Montalvo es lo que se ha llamado un «prócer americano». Si no de una forma explícita, al menos tácitamente es ésta una afirmación aceptada por casi todos los autores. Luis Alberto Sánchez, en el ensayo arriba citado, dice: «Cierto: vida y obra se funden en él de tan íntima suerte que separarlas resulta no sólo imposible, sino contraproducente» [2]. El mismo Unamuno, que tanta admiración sintió por Montalvo, viene a reafirmar el mismo juicio: «Se ha preguntado al-

[1] Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América*, II, págs. 72-85, Ed. Gredos, Madrid, 1963.

[2] *Ibid.*, pág. 73.

guien—nos dice el ilustre vasco—qué es lo que habría podido hacer Montalvo a haber podido vivir sosegado en un Ecuador de libertad civil y de paz y de justicia. Pues yo os digo que muy poca cosa; toda su literatura clasicista y casticista se habría quedado de pasto de unos pocos curiosos de experimentos literarios» [3]. La simpatía de Unamuno era, pues, una simpatía civil y patriótica, en la que se vería reflejado a sí mismo. Su prólogo a *Las Catilinarias*—de donde están cogidas las anteriores líneas—fue escrito por Unamuno en París en 1925, y en la lucha de Montalvo contra el dictador Veintemilla veía un reflejo de la suya propia contra Primo de Rivera desde su destierro en Francia, como también lo estuvo el escritor ecuatoriano. En cualquier caso, hace palpable lo que decíamos antes. El valor literario de Montalvo es inseparable de su valor cívico como luchador por la libertad de su patria, y en este sentido vida y obra no se pueden estudiar independientemente una de otra. Montalvo era un hombre de pasiones—una de ellas la pasión literaria—, y esas pasiones son las que se reflejan en sus escritos. Por eso se hace a todas luces necesario iniciar cualquier estudio suyo con una exposición de su vida, aunque sea brevemente.

Había nacido en Ambato el 13 de abril de 1832, localidad serrana cercana de Quito y de fondo racial indígena. Aunque no creemos en el determinismo geográfico, es evidente que la influencia del medio no es ajena al creador y hombre de fina sensibilidad. Por eso no resistimos aquí la tentación de transcribir la descripción del ambiente en que nació Montalvo hecha por José Enrique Rodó, en uno de los más finos estudios que se han hecho nunca del escritor ecuatoriano. He aquí esa descripción:

«En el fondo de uno de esos valles, mirando cómo se alzan, a un lado el Chimborazo, que asume en una calma sublime la monarquía de las cumbres; al otro, el Cotopaxi, que inviste el principado de los que se dilatan al oriente; y más de cerca, y a esta misma parte oriental, el Tunguagua; en medio de pingües campos de labor y sotos florentísimos, cuyos márgenes besan las limpias corrientes de un riachuelo, prendido todavía a las faldas de la cumbre materna, tiene su asiento una ciudad pequeña y graciosa, que llaman Ambato. Esta ciudad gozó, desde los tiempos coloniales, cierto renombre *geórgico* e idílico. Celebrábanse la pureza de sus aires, la delicadeza de sus frutos, la abundancia de sus cosechas, y era fama que en ella amasaban un pan tan blanco y exquisito, que en ninguna otra parte lograban imitarlo, ni aun cuando llevasen de allí mismo el agua y la harina. Alguna vez sintió caer sobre sí la garra del vecino volcán; pero pronto resurgió a su vida de paz y sencillez bu-

[3] M. de Unamuno: «Prólogo a *Las Catilinarias* de Juan Montalvo», *Obras Completas*, págs. 1108-1109, Escelicer, Madrid, 1966.

cólica, y de esta humilde sencillez no hubiera pasado, si no le reservase el porvenir una notoriedad más ilustre que aquella, primitiva y cándida, ganada con su blanco pan y el fruto de sus vergeles y sus huertos. Habíala señalado el destino para cuna de uno de esos hombres que ennoblecen el oscuro y apartado lugar donde vinieron al mundo, y que atraen sobre él un interés que no pudieron darle, rodando al olvido, silenciosas, las diez o las cien generaciones que les precedieron. En aquella ciudad nació Montalvo; allí reunió en una sola personalidad Naturaleza el don de uno de los artífices más altos que hayan trabajado en el mundo la lengua de Quevedo, y la fe de uno de los caracteres más constantes que hayan profesado en América el amor a la libertad» [4].

Juan Montalvo y Fiallos, hijo de Marcos y de Josefa, estudió primero en el Convictorio de San Fernando (1846-48) y en el Seminario de San Luis de Quito (1848-51), donde se graduó de maestro en Filosofía. Luego estudió en la Universidad quiteña, pero el ambiente político le impide una dedicación seria al estudio. En 1856 se inicia su carrera diplomática como adjunto civil del Ministro del Ecuador en Roma, lo que le permitiría conocer Europa y viajar por Francia, Italia y Suiza. En 1858 se establece en París como secretario de la Legación; durante estos años se hará amigo y admirador de Lamartine.

En 1859 está de regreso en Ecuador, pero ya se ha encaramado al poder tiránico Gabriel García Moreno, y pronto empezará su encarnizada lucha contra él nuestro Montalvo. Antes tuvo tiempo de hacer don Juan honor a su homónimo sevillano dedicándose al amor. Durante seis años (1860-66) convive con Adela de Guzmán, de quien le nacerá un hijo, Alfonso, muerto prematuramente. Al fin se casa con ella y del matrimonio nacerá una hija, María del Carmen, que le sobrevivirá, aunque parece que fue abandonada por el padre. La vida amorosa de Montalvo fue muy irregular, y su supuesto éxito con las mujeres no sabemos hasta qué punto se apoyaba en un físico bello. Luis Alberto Sánchez lo califica de «joven, apuesto y acicaladísimo» [5]. José Enrique Rodó, según noticias de quienes le conocieron, nos transmite esta imagen: «La talla procesora, relevando el pecho, enhiesto el andar, el color moreno, luengo el torno del rostro; la frente amplia y desembarazada, entre la perpetua rebelión del cabello, montón de negros anillos, y el ignipotente mirar de unos ojos adonde confluían los relámpagos del pensamiento y las llamaradas del ánimo. La nariz, recta y valiente, como que daba testimonio de los atributos de la voluntad; y en las comisuras de los labios, desdeñosos y finos, se posaba aquel género de amargor con que persiste en el orgullo hidalgo el deje de la ingratitud y la bajeza del mundo» [6].

---

[4] José E. Rodó: «Montalvo», *Obras Selectas,* El Ateneo, Buenos Aires, 1956, págs. 103-104.
[5] *Op. cit.,* pág. 74.
[6] Rodó, *op. cit.,* pág. 161.

El retrato nos parece demasiado favorecedor, y desde luego no coincide con el que Montalvo nos da de sí mismo. En su autorretrato dice claramente que «mi cara no es para ir a mostrarla en Nueva York» [7]; parece que estaba acomplejado por unas picaduras de viruela que le afeaban el rostro, consecuencia de haber sufrido esa enfermedad cuando niño. Acaso como consecuencia de ese complejo surgió su atildamiento en el vestir, reconocido por todos.

Hemos hablado ya de su lucha contra la dictadura de García Moreno. En realidad, esa lucha empezó apenas regresó al Ecuador de su estancia en París. De 1860 es su carta a García Moreno, donde hay un claro desafío: «Algunos años vividos lejos de mi patria—le dice—, en el ejercicio de conocer y aborrecer a los déspotas de Europa, hanme enseñado al mismo tiempo a conocer y a despreciar a los tiranuelos de la América española. Si alguna vez me resigno a tomar parte en nuestras pobres cosas, usted y cualquier otro cuya conducta política fuera hostil a las libertades y derechos de los pueblos, tendrán en mí un enemigo, y no vulgar.» Sin embargo, hasta 1866 no empieza esa lucha de un modo definitivo, con la aparición en enero de ese mismo año del primer número de *El Cosmopolítico,* revista totalmente redactada por Montalvo desde Ambato. No tarda en darse por aludido el dictador, que le destierra a Ipiales (un pueblo desolado de la frontera con Colombia). Entre 1866 y 1876 mantiene una enorme actividad literaria; muchos de los escritos que se publicarán después se escribieron durante estos años; así ocurrió con la mayor parte de los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* y con los *Siete tratados,* escritos casi todos, según propia confesión, en 1873.

En 1875 García Moreno murió asesinado en una conjuración. Montalvo exclamó al enterarse: «¡Mi pluma lo mató!» No dejaba de tener razón, pero la muerte de García Moreno tampoco va a suponer descanso para él. Muy pronto la dictadura de aquél va a ser sustituida por la de Ignacio Veintemilla, y el incansable fustigador reanuda su lucha política por la libertad. Primero con una revista, *El Regenerador*; después con sus *Catilinarias,* que empiezan publicándose en un periódico de Panamá —*La Estrella de Panamá*—, y después serán recogidas en un volumen, con prólogo de Unamuno, como dijimos al comienzo de estas páginas. Antes de su marcha a Panamá, en 1880, aún permaneció algún tiempo en Ambato, en Baños y en Ipiales, donde escribe las *Catilinarias,* que publicará en aquel país.

En octubre de 1881 nuevamente le encontramos en París. Será su tercer viaje, pues había hecho otro relámpago en 1869, del que tuvo

[7] BENJAMÍN CARRIÓN: *El pensamiento vivo de Montalvo,* Ed. Losada, Buenos Aires, 1961, página 41.

que regresar súbitamente, acosado por la pobreza. Cuando llega a la capital de Francia lleva en su maleta los originales corregidos de *Siete tratados*, de *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* y de *Geometría moral*. En 1882 se termina la impresión en Besançon del primero de estos dos libros; los otros dos sólo verán la luz después de su muerte. En 1883 permanece una temporada en Madrid, pero ante la negativa de su ingreso en la Real Academia de la Lengua vuelve de nuevo a París, donde morirá el 17 de enero de 1889.

Los biógrafos suelen detenerse en el episodio de su muerte, que tiene aspectos curiosos y reveladores de su personalidad. Un poco antes que aquélla se produjera se hizo necesario hacerle una operación larga y dolorosa, sin que él aceptase ningún tipo de anestesia ni exhalase la menor queja. Cuando se le habló de la anestesia contestó que él quería estar consciente de todo lo que ocurría y que consideraba una cobardía someterse a una obnubilación voluntaria. Cuando, estando en su casa a los pocos días, sintió que el momento de la muerte se acercaba se levantó del lecho y se hizo vestir de negro; ordenó que se comprasen unas flores, pues un cadáver sin ellas era lo más triste del mundo. Y cuando aquéllas llegaron—pocas y pobres, pues su dinero no daba para más—no tardó mucho en expirar. La anécdota parece cierta, y no hace más que confirmar el heroico estoicismo, lleno de orgullo y de egolatría, que mantuvo incólume a lo largo de su vida.

La actitud de Montalvo tiene mucho de ciudadano romano, como ha sabido ver con agudeza Benjamín Carrión. Empapado de lecturas clásicas, y muy en especial de las *Vidas paralelas*, de Plutarco, Montalvo es un personaje más de ese mundo—Mucius Scévola, Catón—, sólo que se expresa en castizo castellano. Por lo demás, en esto no hace sino seguir esa significación rebelde de Ecuador en sus figuras intelectuales más representativas: Francisco Eugenio de Santa Cruz y Espejo, José Joaquín de Olmedo, Federico González Suárez. «Todas las figuras válidas—dice Carrión—de la cultura nacional han sido al mismo tiempo en su vida y en su obra luchadores por la libertad hasta el martirio» [8]. Juan Montalvo no sólo no fue una excepción en esta tónica, sino que representa para Carrión «el paradigma, la expresión de un estado de conciencia, no sólo ecuatoriano, sino americano, iberoamericano» [9].

En este sentido, la figura de Montalvo es imperecedera, como lo son todos los próceres que lucharon por la libertad de América. Como mártir de la libertad, no sólo es eterna fuente de inspiración para los americanos, sino para todos los hombres y todos los pueblos que aman la libertad. Unamuno profetiza para él un puesto insustituible también en

[8] *Ibíd.*, pág. 15.
[9] *Ibíd.*, pág. 21.

el corazón de los españoles que luchen por la libertad de nuestra patria en el futuro. Por eso dice en el ensayo que hemos citado más arriba: «España tendrá que reconquistarse desde América, España tendrá que sacudirse de sus timos desde América. Y en ese día el nombre de don Juan Montalvo, el nombre del desterrado que duerme—¿sueña?—arropado en tierra francesa, será una enseña, será una empresa y habrá que trasladarle a España, a la España que tanto quiso, y allí, en la España reconquistada, sepultar sus restos en huesa española y echar sobre ellos sendos puñados de tierra de cada una de las libres—si entonces son libres—Repúblicas americano-españolas» [10].

II. La obra de Montalvo

Una vez que hemos hablado de su vida, dediquemos alguna atención a la obra de este insigne prócer, tan inseparable de aquélla como hemos visto. Muchos escritores han querido reducir la obra montalviana a la del polemista, y me parece que hay en esto una exageración. Es cierto que una gran parte de ella—quizá la mayoría—se consumió en polémica contra dictadores, tiranuelos o los espíritus soeces que seguían y colaboraban con éstos, pero de eso a reducirla en exclusiva a esa polémica hay un abismo que no puede saltarse sin caer en injusticia grave.

Respecto a su obra de polemista, la mayor parte de sus panfletos y diatribas están recogidas en las páginas de *El Cosmopolita* (1866-69), revista de la que sólo se publican cuatro números; en sus artículos ya demuestra su talento satírico e iconoclasta: lucha contra la intolerancia, el fanatismo, los vicios, la corrupción, la tiranía... Montalvo ha decidido su camino de poner la literatura al servicio de la justicia, de la libertad y de la defensa de los derechos de todos los oprimidos y olvidados. Naturalmente, la revista fue prohibida por el Gobierno y se le obligó a retirarse a Ipiales. Desde allí arreciará su producción de panfletos contra García Moreno: *Fortuna y Felicidad, El Antropófago* (1872), *Judas* (1873) y *La dictadura perpetua* (1874). Como sabemos, García Moreno fue sustituido por otro dictador más sanguinario: Ignacio Veintemilla, y Montalvo reanuda ahora su lucha contra la nueva tiranía; su panfleto, *La peor de las revoluciones,* indigna a Veintemilla, y al tiempo se ve obligado a abandonar de nuevo el país. Durante este tiempo publica también el periódico *El Regenerador* (1876-77), donde vuelven a repetirse sus críticas acerbas.

En 1878 ya le tenemos en su nuevo destierro, durante el cual vivirá

[10] *Ibíd.*, pág. 1114.

otra vez en Ipiales, luego en Panamá y finalmente en Francia. En Panamá, y gracias a la ayuda de su protector y amigo Eloy Alfaro, publicó *Las Catilinarias,* que quizá sea lo mejor de su literatura de polemista; son doce ensayos en los que se ensaña con el nuevo dictador. «A García Moreno—dice—le aborrecí por tirano; a Veintemilla no le puedo aborrecer; la infamia no alcanza el honor del odio; desprecio es lo que este confidente del patíbulo me inspira, desprecio aire, amargo.» Cuando el pueblo ecuatoriano permanece impasible ante la opresión y la humillación a que se le somete, trata de arengarle y de incitarle a la lucha: «Pueblo, pueblo, pueblo ecuatoriano—dice—, ve a la reconquista de tu honra y muere si es preciso.» Y si el pueblo no obedecía y permanecía adormecido en medio de la injusticia, no importa; él no está dispuesto a traicionarse a sí mismo. «Deber mío—escribe— era írmele encima el primero, resulte lo que resultare; no es culpa mía si el pueblo deja pasar la ocasión y no sabe lo que hacer.» Es el soldado solitario que sabe cumplir su deber hasta el final cuando los demás abandonan el puesto.

Pero la literatura de Montalvo no es sólo la del polemista, como antes decíamos. Montalvo destacará en el ensayo, y aunque no deja de asomar la oreja polémica aquí o allá, se presenta como un gran cultivador del género, como uno de los primeros y más agudos de su época; en parte por él y por su obra, el ensayo adquirirá resonancia y grandeza en toda América. En el reconocimiento de este hecho está uno de los méritos del largo ensayo que José Enrique Rodó dedicará a Montalvo, y que ya hemos citado aquí en varias ocasiones.

El éxito que acompañó a *Las Catilinarias*—escritos con «odio santo», como decía Rubén Darío—fue tanto de carácter económico como de repercusión pública. Y eso le animó a sacar a la luz sus otros libros: los *Siete tratados, Geometría moral* y los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes.* Desgraciadamente, de estos tres, sólo pudo ver publicado en vida el primero. No nos ocuparemos aquí de él, puesto que le reservamos un apartado especial dentro de este estudio.

Ahora bien, tanto la *Geometría moral* (Madrid, 1902) como los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (París, 1921) fueron obras póstumas, que evidentemente le privaron a Montalvo de la justa fama de que hubiera gozado en vida si se hubiesen publicado entonces. La *Geometría moral* es, por otro lado, una obra que está sin estudiar como se merece; por su intención, por su estilo, estaba destinada a ser una prolongación de los *Siete tratados*: el octavo y último de todos ellos. Junto al discurso, Montalvo introduce parábolas, alegorías, imágenes, difíciles de comprender y de analizar. Juan Valera, a quien se le pidió un prólogo para la obra, se disculpó de no poder hacerlo como era debido por no considerarse capacitado a desentrañar su sentido; en su lugar escribió una larga

carta justificando su actitud, que se publicó al frente del libro. Valera se admira, desde luego, del vasto saber de su prologado, de su enorme memoria, de su fantasía, de su prosa brillante y rica, de su enérgica defensa de la libertad, pero cuando llega el momento de desentrañar el mensaje de autor tan sorprendente nuestro escritor andaluz reconoce su impotencia. «La *Geometría moral*—dice—acaso no es una obra terminada y completa. Acaso son apuntes un tanto desordenados que Montalvo conservaba entre sus manuscritos. Acaso Montalvo no había corregido ni dado la última mano a una disertación tan singular y curiosa. ¿Cómo he de desentrañar yo el oculto sentido que allí puede encontrarse, ver y hacer las alusiones a personas reales y a verdaderos sucesos, exponer la doctrina moral o social que de todo ello debe inferirse y descubrir y mostrar el intento y el propósito que tuvo Montalvo al componer la mencionada *Geometría*?... Confieso que ando a tientas por el dédalo o intrincado laberinto de esta última parte, y no atino con el filón, aunque lo busco» [11].

Sin duda a nuestro don Juan Valera le faltaba perspectiva histórica y, sobre todo, conocimiento de la personalidad literaria de Montalvo. Hoy nosotros, sin querer emular a quien era uno de los espíritus más sagaces de su tiempo, vamos a tratar de vislumbrar cuál era el mensaje que a través de su obra pretendió legarnos aquel inquieto ecuatoriano. Y para ello tampoco nos alejaremos demasiado del don Juan andaluz.

En primer lugar, la *Geometría moral* es un estudio sobre don Juan y un tratado del amor visto a través de su figura. Montalvo va analizando las formas geométricas que el amor toma en los distintos amadores que ha habido en el mundo. Así pasan por su libro Paris, el robador de Helena, Alcibíades, Julio César, Petrarca, Perión, el que supo enamorar a Elisena haciéndola madre de Amadís de Gaula... En todos estos amantes el amor dibuja una figura geométrica; así, por ejemplo, hablándonos de Goethe nos dice: «El corazón de Goethe gira en su vasto pecho describiendo una parábola, esa figura que sin dejar de ser curva, jamás vuelve sobre el principio, o ha menester millones de años para cerrar lo que sería elipse portentosa.» En cambio de Chateaubriand y Lamartine dice que «describen con sus pasiones una figura más común y modesta: su pecho es una elipse en uno de cuyos focos arde el fuego sagrado, mientras en el otro está chisporroteando el mundo» [12].

Ahora bien, frente a estos donjuanes europeos está el americano don Juan de Flor, que sobresale muy por encima de los otros. No anda descaminado Valera cuando interpretaba la comparación de este modo:

---

[11] Juan Valera: «Geometría moral, de Juan Montalvo», en *Obras Completas,* II, Aguilar, Madrid, 1961, pág. 1120.
[12] J. Montalvo, *Geometría moral,* Madrid, 1917, págs. 110-112.

«Sin duda, pretende Montalvo que cuanto produzca América, ya sea malo, ya sea bueno, tenga mayor ser, goce de superior energía, y logre trascendencia más alta que cuanto se produce en Europa» [13]. Efectivamente, el don Juan de Flor deja muy atrás a don Juan Tenorio, y en terreno erótico deja tamañitos a todos los donjuanes del mundo entero. Sólo puede compararse con Abdalah, el padre de Mahoma, en cuya noche de bodas murieron de envidia y de celos trescientas vírgenes, un centenar por cada una de las tres partes de Arabia. Por ello acaba diciendo en la conclusión del libro que «el corazón de don Juan de Flor es, no el compendio, sino la obra magna de la *Geometría moral.* Todas las figuras en grandes proporciones están trazadas en él de mano maestra» [14].

Y ahora veamos cuál es el mensaje de la obra. Ese mensaje que le hacía escribir a Valera: «Lo simbólico, la doctrina misteriosa, la enseñanza esotérica que puede haber en este tratado de *Geometría* son puntos que no escudriño yo ni toco.» Pues bien, creemos nosotros—sin que la petulancia nos lleve a creer que es así inequívocamente—que se descubre la punta de positivista que Montalvo, como hombre de su tiempo y de su generación, no podía menos de tener. Ya el tratar de encuadrar las pasiones del amor en una serie de figuras geométricas nos habla claramente de ese determinismo positivista, y si a ello unimos la frecuente alusión al medio natural de que el hombre es expresión, la cosa no parece dar lugar a dudas. Recordemos que su época es la de Hipólito Taine, y que la doctrina de que el genio está determinado por su época, la raza y el medio era lugar común en aquel entonces. No puede ser otro el sentido de frases como aquella en que dice: «Si el carácter de este hombre no estuviera dentro de la jurisdicción de la naturaleza, imposible hubiera sido imaginarlo» [15]. O esta otra: «Un poder sobrenatural, bien el de la serpiente que atrae por obra del espíritu de la muerte, bien el de los entes celestiales que prometen gloria a los que adoran la belleza, influyó en él, y le subyugó, y le privó del juicio» [16]. En cualquier caso, es evidente que don Juan de Flor está impulsado por una fuerza que está más allá de él y que le supera: «Hombre—dice—de grandes facultades intelectuales y sensitivas, el amor prevalece sobre todas y las gobierna cual hélice de esa naturaleza tempestuosa» [17]. No cabe duda, pues, que el don Juan americano prevalece sobre el don Juan europeo, pero esto no es sino por presentarnos aquél como un producto de la Naturaleza, con cuya expresión Montalvo pagaba la deuda ineludible de intelectual ame-

---

[13] VALERA, *ibíd.*, págs. 1120-1121.
[14] MONTALVO: *Geometría moral*, pág. 208.
[15] *Ibíd.*, pág. 166.
[16] *Ibíd.*, pág. 179.
[17] *Ibíd.*, pág. 174.

ricano de su generación al movimiento positivista. A la hora de estudiar su ideología esta conclusión ha de resultarnos del máximo interés.

Y es que indudablemente la grandeza y la fuerza de la geografía americana es una de las constantes que aparecen en la producción montalvina. Rodó era plenamente consciente de este aspecto de su obra, y a él dedica su enjundioso párrafo: «La integridad de la conciencia americana—dice—; la integridad que comprende el sentimiento profético de la cabal grandeza de nuestros destinos, y, por tanto, de la cabal grandeza de nuestro pasado, está presente en su obra, y ella le mueve, en uno de los *Siete tratados,* a aquella gallarda afirmación de la superioridad de Bolívar sobre Bonaparte, afirmación que hubo de espantar en su tiempo a la gente discreta y partidaria del apocamiento común» [18]. Y está esa afirmación inspirada en el mismo sentimiento que lleva a proclamar la superioridad del americano don Juan de Flor al sevillano don Juan Tenorio, desde luego.

Aún nos queda, sin embargo, algo que decir sobre la otra obra póstuma de Montalvo: los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (ensayo de imitación de un libro inimitable), aparecido en Besançon (1895). Aun sin haberlo todavía leído, Juan Valera da razón de su aparición con verdadero asombro, pero haciendo ya notar las diferencias que tendría que haber entre dos libros que pertenecían a dos espíritus tan dispares. Al hablar de estos sesenta capítulos añadidos a la obra cervantina nos dice Valera: «Acaso el autor, en vida, no se hubiera atrevido a publicarlos. Acaso no pretendió nunca rivalizar con Cervantes. Acaso el extremo de su amor y de su admiración le hizo incurrir en esta a modo de locura. Nada menos parecido a Cervantes que Juan Montalvo; uno, todo espontaneidad, sencillez y alta inspiración, a menudo casi inconsciente; otro todo reflexión, artificio y doctrina. El libro de Montalvo, no obstante, es la obra de un hombre de gran talento, del más atildado prosista que en estos últimos tiempos ha escrito en lengua castellana, y de un hombre, por último, de imaginación briosa y rica» [19].

El libro lo empezó a escribir Montalvo como una sátira en la que sus enemigos aparecían como enemigos de Don Quijote; con el tiempo suprimió las alusiones y el libro quiso ser una simple novela, o en todo caso una obra de ficción. Pero lo que queda del libro son los ensayos puestos en boca de Don Quijote, intercalados aquí y allá; esos discursos breves, en que se elogia el agua o el maíz, las virtudes del decoro y la pobreza, la defensa de la moral antigua (en especial las virtudes romanas), la locura como fuente de aventuras, el respeto al árbol y las innu-

---

[18] RODÓ: «Montalvo», *ibíd.,* pág. 134.
[19] VALERA, *ibíd.,* pág. 907.

merables descripciones de frutas, de mujeres, de animales... Todo esto es lo mejor del libro.

Merecería un estudio detenido el ver hasta qué punto la obra de Montalvo no sirvió de inspiración a la obra de Unamuno titulada *Vida de Don Quijote y Sancho.* Son curiosas las coincidencias: el tomar los capítulos de Cervantes como pretexto para escribir otra obra con el mismo tema, la admiración de Unamuno hacia Montalvo, la identificación entre Don Quijote y el autor. Si Unamuno se sentía en Don Quijote la España de su tiempo, no menos le ocurría a Montalvo, que se parapetaba tras su figura para zaherir a sus enemigos. Es cierto que él confesó no sentir admiración por el libro: «Os lo confieso—llegó a escribir—, no he podido acabar los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes.* Allí apenas hay más que las líneas con que termina el capítulo XLVI, dedicadas a Ignacio de Veintemilla, ahorcado por asesinato, robo, traición, atentado contra el pudor... ¡Esto es el insulto! Lo demás es imitación, todo lo bien hecha que se quiera de Cervantes, y no me interesa la imitación de Don Quijote. Cervantes mismo no es por su estilo literario por lo que principalmente me atrae. Fue la indignación lo que hizo de lo que no habría sido más que un literato con la manía del cervantismo literario, un apóstol, un profeta encendido en quijotismo poético; es la indignación lo que salva la retórica de Montalvo» [20]. Pero esa indignación y esa moral quijotesca es de pura cepa unamuniana; su actitud ante Primo de Rivera era la misma que la que Montalvo tuvo ante Veintemilla, como vimos en páginas anteriores. Las comparaciones podrían prolongarse, y bien merecerían un estudio detenido. En todo caso, lo que no admite duda es que los *Capítulos,* de Montalvo, son un antecedente clarísimo de la *Vida de Don Quijote,* de Unamuno.

Lo que no cabe duda, y el mismo Unamuno lo reconoce en el párrafo anterior, es el valor literario de esa prosa montalvina, que marcó un hito en el momento americano en que él escribió. Por eso conviene dedicar un apartado especial al tema.

III. La prosa literaria

Montalvo es un gran escritor, y eso apenas parece ponerse en duda por nadie. Sobresale como estilista de la lengua, sobre todo con un cierto carácter arcaizante. Hemos escuchado al respecto elogios de Unamuno y de Valera. José Enrique Rodó insistió también en el valor prosístico de Montalvo, y en ese sentido recalca la importancia que la forma adquiere

[20] Rodó, *ibid.*, pág. 139.

en esa prosa. Se preocupaba más de las palabras que de las ideas. «Se embriagó de arcaísmo», dice Rodó, comparando su amor por las viejas palabras con el trasiego del mosto; si los que trabajan con éste se marean por influjo del espirituoso vaho, Montalvo se mareaba también con el generoso vino de los clásicos españoles. Es el desquite del recién emancipado ante el viejo conquistador; por eso su prosa adquiere un «cierto soplo marcial, cierto ímpetu heroico, como de conquistador que entrase a saco en una ciudad antigua y volviera ufano y curioso del botín». Las palabras de Montalvo son las mismas que emplearon Cervantes y Quevedo, y sus vocablos nos sorprenden con el aire de otra época. *Hidalgo, jayaní, tahalí, matasiete, zahorí, pupilo, vihuela, estameña,* etc., aparecen a la vuelta de cualquiera de sus páginas. Nadie quizá ha expresado este carácter de la prosa montalvina con la agudeza de Rodó en un párrafo que no nos resistimos a reproducir: «El fabuloso caudal de vocablos, giros y modos de decir, que rescató de la condena del tiempo, infunde en cada página suya un peculiar interés de sorpresa y deleite. Nunca se trajo a luz, de las arcas del idioma, tan deliciosa antigualla; tanta hoja de hierro tomada de orín, tanto paramento de seda, tanta alhaja pomposa y maciza, tanta moneda desgastada, de ésas donde agoniza en oro un busto de rey y se esfuma, en truncos caracteres, una leyenda ilustre. Aquella prosa semeja un museo; y tiene del museo hasta la profusión que desorienta a la curiosidad y que, dejándola suspensa a cada instante de lo menudo y primoroso, le impide el paso desenvuelto con que guiarse a donde está lo principal» [21]. En efecto, nos enredamos en las palabras como se enredaba el mismo Montalvo. Y nos cuesta trabajo seguir el hilo de sus ideas. De aquí la curiosa atracción y repulsión que despierta su prosa. Al principio sucumbimos a su belleza plástica, a sus suculentos giros formales, casi llega a alucinarnos; pero a mitad de camino nos sentimos desfallecer, nos cansamos y acabamos por rehuirle sistemáticamente.

Los españoles, sin embargo, debemos estarle agradecidos. Nadie como él supo restaurar la belleza y el esplendor de la lengua castellana antigua. Y a riesgo de hacernos reiterativos en exceso volvamos a citar otro largo párrafo de Rodó, con la excusa de que nadie como él supo comprender lo que significaba aquella prosa cuidadísima. «Llevó a su realización más definida y concreta—dice—las virtualidades y disposiciones características del instrumento verbal de la raza, que componen lo que llamamos el *genio* del idioma; sacando todo el partido posible de sus mayores ventajas y excelencias, sin evitar ninguno de los escollos a que por espontánea propensión se tuerce su curso: ni tender a su-

[21] *Ibíd.*, pág. 136.

plir ninguna de las deficiencias que, en determinados casos, limitan sus medios de expresión» [22].

A pesar de la fina penetración que hace Rodó de la prosa montalvina, hay que reconocer—por encima de toda clase de partidismos—que el mejor estudio de su estilo literario está en el libro dedicado al tema de Enrique Anderson Imbert, *El arte de la prosa en Juan Montalvo* (México, 1948), en el cual somete dicha prosa a un profundo análisis, donde la disertación guarda un raro equilibrio con la procedencia crítica. El estudio de Anderson Imbert es un largo trabajo de más de 200 páginas, donde no se cede nunca a la tentación de la facilidad, del juicio rápido y sin profundizar, de un análisis superficial o poco fundamentado. Todo lo contrario: es el ejemplo de lo que debe ser un estudio estilístico a fondo.

Por lo demás, el libro del famoso escritor argentino tampoco elude los escollos. Desde el primer momento reconoce la pesadez de la prosa montalvina, la dificultad de seguir su pensamiento a través de un estilo rico, bello y farragoso, así como la fatiga que invade al lector que persiste en el empeño. Los autores que han estudiado de cerca ese estilo reconocen que Montalvo se dejaba llevar de las palabras, que por hacer una frase abandona la idea que trata de exponer y que con ese método acaba viéndose envuelto en un verdadero laberinto de oraciones que han perdido momentáneamente su orientación conceptual. Lo que ocurre es que ese «momentáneamente» a veces se prolongaba páginas y páginas enteras durante las cuales el lector queda desorientado, hasta que vuelve a recuperar la brújula, recuperación que a veces tampoco dura mucho. En esta situación, el lector se desespera, y la lectura se convierte en una tortura. En realidad, nos encontramos ante el resultado inevitable de esa «embriaguez» de la que tan agudamente había hablado Rodó.

Como decíamos antes, Anderson Imbert fue absolutamente consciente de esa situación desde el primer momento. Las primeras palabras de su libro, escritas ya en el prólogo al mismo, declaran expresamente esta situación excepcional del escritor ecuatoriano. He aquí cómo se expresa: «Montalvo fue un caso aparte en la literatura hispanoamericana. Fue un prosista de deslumbrantes efectos de estilo. Sin embargo, un aire de fracaso enrarece sus libros. Es como si Montalvo, bien dotado para la frase, no hubiera sabido qué hacer con su vocación de escritor. Sus libros son para minorías, porque sólo unos pocos serán capaces de buscar el brillo rápido de sus lujos verbales. Y aún las minorías se fatigan, porque después de todo a esas formas lujosas les

[22] *Ibid.*, pág. 137.

falta universalidad» [23]. El juicio implícito en esta frase se va desarrollando morosamente a lo largo de todo el libro, mediante una serie de capítulos en los que se analiza sucesivamente: las actitudes de Montalvo ante la lengua, el tipo de composición de sus escritos y los rasgos estilísticos más notables de su prosa. Imposible detenernos en cada uno de dichos capítulos y sus ideas fundamentales, lo que escaparía a la índole e intención de estas páginas. Cada uno de esos capítulos se estructura en una serie de parágrafos, que van examinando con detalle los diversos rasgos del apartado correspondiente.

Al estudiar la actitud ante la lengua, por ejemplo, Montalvo se detiene en las características de la lengua española en América y la peculiar situación geográfica del Ecuador, en lo que el autor llama la América no atlántica, donde el castellano ha tenido un carácter conservador y donde las normas han mantenido un prestigio de que carecían en la América atlántica, ligada a los grandes puertos—La Habana, Caracas, Montevideo, Buenos Aires—, con su trasiego de gentes y de palabras y la consiguiente innovación de los usos lingüísticos. El arcaísmo de la lengua montalvina tiene así una explicación, en parte, geográfica, que se unió, en su caso, a un interés apasionado por la lengua en sus aspectos más cultos, procurando buscar un alejamiento de la lengua popular y una premeditada imitación de las autoridades, tanto académicas (su veneración por Covarrubias y los preceptistas de la lengua) como literarios (los clásicos, Quevedo, Cervantes). Todo ello dentro de un peculiar compromiso entre neoclasicismo y romanticismo, que supo aunar con una libertad estilística, que era el fondo libre y creador de su irresistible vocación de escritor, ansioso de forjarse un estilo propio.

Irse deteniendo paulatinamente en cada uno de estos aspectos sería hacer un estudio especializado de lo que sólo quiere ser una introducción a Montalvo. Por eso vamos a limitarnos a dos de las características de su prosa que juzgamos, con Anderson Imbert, como básicas de su estilo: lo que él llama «pensar con palabras» y «el don de frase». Respecto a lo primero hace hincapié el crítico argentino en la importancia que para Montalvo tiene «el modo de decir» más que «lo que dice», hasta el punto de que tanto le da decir una cosa como otra; lo importante es el modo de decirlo. «Era de esos escritores—dice, en resumen—que para lograr una frase son capaces de torcer el rumbo mental y hasta cambiar de posición» [24]. Su virtud es la voluntad de estilo, pero no la consecuencia lógica, ni siquiera la coherencia intelectual. Esa voluntad de estilo le da cierto parecido al trabajo de un miniaturista, atento siempre al detalle, pero no al conjunto de su obra; de aquí la debilidad

---

[23] E. Anderson Imbert: *El arte en la prosa de Juan Montalvo,* México, 1948, pág. 7.
[24] *Ibid.,* pág. 173.

dialéctica de sus páginas, si bien no tanto como apunta el escritor argentino. Es éste uno de nuestros puntos de discrepancia con Anderson Imbert, que trataremos más adelante. En lo que sí estamos de acuerdo es en que si Montalvo hubiera aunado las dos capacidades «habría sido uno de nuestros mayores prosistas, como algunas de sus páginas figuran entre las mejores de la prosa española de todos los tiempos» [25]. Nos vamos a permitir recabar la especial atención del lector sobre esta última frase, que creemos interesante, para cuando examinemos la polémica sobre Montalvo en nuestro próximo epígrafe.

Antes de ello, sin embargo, trataremos de resumir lo que el crítico argentino dice en su capítulo sobre «El don de la frase». Desde luego, parte en él de una consideración positiva de la prosa montalvina, en la línea de elogios como los acabados de citar; así, por ejemplo, dice: «En el cauce de su prosa podría recogerse mucho oro. Tenía un extraordinario don de acuñar frases, de desviarse del camino trillado y encontrar una salida portentosa, de evocar una realidad con mínimos toques de prosa imaginativa» [26]. Al compararlo con otros escritores contemporáneos suyos, señala que Montalvo logró con más frecuencia que el resto «fragmentos estilísticos de primer orden». Ahora bien, esos aciertos son eso: «fragmentos»; en otras ocasiones, el mismo crítico habla de «gotitas estilísticas», con muy buen tino. Estos hallazgos—verdaderas pepitas de oro en prosa—los suele lograr mediante una lógica que opera básicamente con imágenes, figuras, aforismos, en los que hasta las mismas ideas se sensualizan. La voluptuosidad desempeña un papel de primer orden en la creación de esta prosa de carácter plástico; en las descripciones de mujeres consigue algunos de sus mejores párrafos, pero, en general, se observa en él un extraordinario aguzamiento de los sentidos: el olor, el sabor, el color, la forma, etc., afinan sus percepciones hasta rizar el rizo de su propia perfección. Es entonces cuando viene la embriaguez de que hablábamos antes; las ideas y el pensamiento conceptual se pierden, sus frases adquieren la perfección del orfebre, pero todo ello en medio de «una frenética danza verbal» [27]. Por eso, la conclusión del argentino es que la forma de Montalvo «necesita de un antólogo para sobrevivir» (pág. 191); un antólogo que recoja con paciencia esas pepitas de oro a que antes nos referíamos.

[25] *Ibid.*, pág. 176.
[26] *Ibid.*, pág. 177.
[27] *Ibid.*, pág. 190.

IV. La polémica sobre Montalvo

Es imposible hablar de Montalvo sin pronunciar la palabra polémica. Polémica fue todo en su vida, y la polémica le sigue rondando después de muerto. El mismo fue, eminentemente, un polemista político, como vimos en el primer epígrafe de estas páginas. *El Cosmopolita, El Regenerador, La dictadura perpetua,* contra García Moreno, o la *Mercurial eclesiástica,* contra el arzobispo de Quito, así como sus otros numerosos panfletos políticos, *Las Catilinarias,* muchas partes de sus *Siete tratados,* etc., son todos escritos polémicos. Pero no vamos aquí a tratar de este aspecto del Montalvo polemista, sino de la polémica posterior de que ha venido rodeada su figura. Se trata, sobre todo, de una polémica sobre su valor literario, a la que ya Unamuno en 1925 había prestado un anticipo cuando al escribir el prólogo a *Las Catilinarias* dice: «Fue la indignación lo que hizo de lo que no habría sido más que un literato con la manía del cervantismo literario, un apóstol, un profeta encendido en quijotismo poético; es la indignación lo que salva la retórica de Montalvo.» Hay en esta opinión, evidentemente, un desprecio de la prosa montalvina, que servirá de precedente a sus modernos detractores. Dentro del mismo Ecuador se da también un caso de anticipación de un compatriota con el libro de Juan Bautista Pérez y Soto, *La curarina o antídoto contra el montalvismo* (Guayaquil, 1886). La curarina era un veneno usado por los jíbaros ecuatorianos contra las picaduras de culebra; en este caso, Pérez y Soto hace una transposición de dicha droga a su libro, que servirá como defensa ante el veneno emanado de los escritos de Montalvo. Pero este precedente es distinto del de Unamuno, pues en éste el menosprecio se unía a la admiración por su valor civil, por su pasión y por la voluptuosidad con que manejaba la lengua, pero en aquél apenas habría nada de esto.

La polémica, tal como se ha desenvuelto en los tiempos más recientes, empezó con los ataques de Garrido Humberto Mata a su compatriota. El libro con que se inició fue *Zaldumbide y Montalvo* (Cuenca, 1966), donde Mata sostiene la tesis de que Gonzalo Zaldumbide, gran escritor por lo demás, había exagerado la estatura literaria de Montalvo y había logrado para él una fama inmerecida. Al mismo tiempo, sugiere que esa excesiva consideración literaria proviene de los lazos amistosos que unían a ambos escritores, a través de la defensa que Montalvo hizo en vida de Julio Zaldumbide, padre de Gonzalo. La intelectualidad de Ambato, principalmente representada por Pablo Balarezo Moncayo, director de la Casa de Montalvo, protestó amplia y pú-

blicamente de los juicios emitidos por Mata [28]. Hubo también otras protestas en diarios y revistas del Ecuador, pero ello no hizo sino reafirmar a Mata en su opinión, llegando a publicar otro libro con el contundente título de *Defensa de mi Zaldumbide y Montalvo* (Cuenca, 1966).

En realidad, toda la polémica está basada sobre cuestiones personales y argumentos *ad hominem,* y esto probablemente proviene de que muchas de las noticias sobre las cuales se basa están recogidas de la biografía que publicó de Montalvo Oscar Efrén Reyes, con el título de *Vida de Juan Montalvo* (Quito, 1935), que levantó en su tiempo una controversia similar a la del libro de Mata en el nuestro. Es, desde luego, un antecedente importante para comprender la orientación y el sentido de la polémica actual.

En un libro de hace pocos años, de J. H. Mata, *Sobre Montalvo o desmitificación de un mixtificador* (Cuenca, 1969), se nos da un amplio resumen de lo que ha sido la polémica y de su estado actual. En él encontramos páginas de los diversos libros de Mata, así como de otros escritores a quienes el tema de Montalvo les ha movido a coger la pluma: Pérez y Soto, Manuel Pedro González, Manuel Gálvez, Enrique Anderson Imbert, etc. Entre ellos hay uno que sobresale por plantear y exponer con cierto rigor y objetividad el estado de la polémica; nos referimos al trabajo de un profesor norteamericano, Edemund Stephen Urbanski, que lleva por título *Guerra ecuatoriana sobre Montalvo,* donde destaca precisamente la importancia que los elementos personales han tenido en el origen de esa «guerra». Se alude constantemente al insaciable afán de fama de Montalvo, a su ambición, a su vanagloria, a la emocionalidad excesiva de sus escritos, e incluso se le llega a imputar cierta venalidad por haber aceptado dinero de Eloy Alfaro y haber intentado negociar en un principio con el dictador Veintemilla. Y estas injurias se mezclan con apreciaciones despectivas sobre sus incongruencias lingüísticas, su excesivo afán de imitación cervantina, sus inconsistencias temáticas y sus contradicciones ideológicas. He aquí un curioso párrafo de Urbanski, donde se mezclan dichas apreciaciones personales con los enjuiciamientos críticos de su estilo, como si los unos involucraran necesariamente a los otros; dice así: «la tragedia intelectual de Montalvo radicó en su ambición insaciable y su vanagloria, como también en su falta de habilidad para sacar completa ventaja de la riqueza del léxico de la lengua castellana, a la cual él exploró insuficientemente» [29].

---

[28] El principal exponente de esa protesta fue el artículo titulado «Protesta en Ambato por el libro de G. H. Mata», que apareció en *El Comercio* (Quito, 3 octubre 1966).

[29] Del libro de MATA: *Sobre Montalvo o desmitificación de un mixtificador,* pág. 45.

La situación ha llegado a un extremo en que se impone una clarificación. Una cosa es el perfil psicológico de un escritor e incluso sus posibles defectos personales, y otra completamente distinta su valor como escritor y los juicios críticos que como tal nos merezca. Respecto al valor de su prosa literaria, con sus virtudes y sus defectos, ya nos hemos definido en el epígrafe anterior y creo que no es oportuno volver sobre ello, pues ya dijimos allí todo lo que teníamos que decir. Nos limitaremos aquí a hacer algunas observaciones sobre su carácter.

En gran parte, también esta labor fue hecha por Enrique Anderson Imbert, en su gran libro sobre la prosa montalvina, pues dedica allí un capítulo al «escritor» (págs. 127-131), que es una magnífica muestra de penetración psicológica, que luego no han sabido aprovechar debidamente los autores de «antídotos», «curarinas» o «desmitificaciones». Las palabras con que empieza Anderson Imbert esa descripción del carácter de Montalvo han sido las más citadas; helas aquí: «Era un tímido, un solitario ensimismado, que huía de la sociedad de los hombres; siempre amargado, triste y melancólico; siempre soñando en la gloria, con terror al fracaso y al menosprecio. Estaba más interesado en sí mismo que en su comunidad, y hasta en sus luchas abnegadas por el bien social se reconoce el móvil vanidoso.» Los escritores ecuatorianos —los antimontalvistas, claro—han recogido estas frases y no han sabido ver en ellas más que la recapitulación de la serie de defectos personales y de vicios morales, sin caer en la cuenta de que el mismo escritor argentino nos da la clave de ese carácter cuando nos habla de su neurosis, de forma que vicio y virtudes se hallaban en él indisolublemente unidos.

El sentimiento de inferioridad, provocado, en parte, por sus deficiencias personales (picadura de viruela, enfermedades, cierta cojera) y sociales (una madre de condición humilde, cierto mestizaje racial, así como pobreza continua, que le obligaba a aceptar dinero de los amigos), había exacerbado en él un sentimiento de orgullo, que trataba de alimentar mediante una superioridad literaria. He aquí el origen de su exaltación del heroísmo, de la virilidad, del estoicismo y, en general, de todas las virtudes romanas; como a ello se unía una exacerbada sensibilidad para lo cromático, los elementos formales y sensuales de las cosas, los valores de la libertad, etc., su prosa alcanzó en algunos temas cotas muy altas dentro de la literatura castellana; disminuir o pretender ignorar esta verdad en función de aquellos defectos nos parece una tergiversación inadmisible.

En cierto modo, Montalvo ofrece un singular paralelismo con otro gran escritor español: Miguel de Unamuno, con el que ya hemos hecho notar algunas concomitancias. Si antes hemos aludido a los *Capítulos*

que se le olvidaron a Cervantes, como precedente de la *Vida de Don Quijote y Sancho,* de Unamuno, también observamos que la lucha contra el dictador García Moreno puede parangonarse con la que el genial vasco mantuvo desde el exilio contra Primo de Rivera. Ahora esas concomitancias se amplían a la estructura psicológica de ambos escritores, cuya obra surge de una neurosis. El carácter neurótico de Unamuno fue ampliamente estudiado por mí hace ya algunos años [30]; Anderson Imbert hace un ligero esbozo de la neurosis montalvina en las páginas que hemos citado. Estos paralelismos bien merecían un estudio más detenido del que nosotros hacemos aquí, pero la extensión de este tratado nos impide realizar ahora ese sugerente cometido. En todo caso, una conclusión se impone: si la neurosis unamuniana nos ayudaba a comprender su obra literaria, sin suponer minusvaloración alguna sobre ella, lo mismo ocurre con la neurosis montalvina. De aquí que todos esos ataques y esas campañas de desprestigio no sólo nos parezcan desacertadas, sino totalmente desenfocadas de lo que debe ser una verdadera crítica literaria.

Aunque la polémica fundamentalmente mantenida por Gonzalo H. Mata contra Montalvo no ha terminado, pues aún se espera un nuevo libro suyo: *Apeo y deslinde de San Don Montalvo* (que quizá se haya publicado al momento de escribir estas líneas), esperemos que sean los últimos escarceos de la misma y que en el futuro se impongan apreciaciones más objetivas en el estudio del gran escritor ecuatoriano. A pesar de que la agitación de esa «guerra ecuatoriana» ha dividido a los intelectuales ecuatorianos en dos grandes bandos, la mayoría no ha perdido el humor, percibiendo lo que de exagerado había en los extremismos de ambos bandos. Así hubo un periódico que publicaba las fotografías de los tres grandes protagonistas de la polémica con la leyenda evidentemente humorística: «Zaldumbide Mata Montalvo». O un escritor aseguraba que Mata reivindicaba para sí mismo la frase de Montalvo contra García Moreno: «Mi pluma lo mató», aplicándola al mismo Montalvo, cuyo prestigio había quedado desbancado tras su incruenta campaña.

Sea, en fin, lo que fuere de esta polémica, lo que nadie podrá quitarle a Montalvo es su influencia decisiva en ciertos escritores y en determinados movimientos literarios. De estos últimos, sin duda, el modernismo es quien de un modo más directo y evidente se ha beneficiado del influjo montalvino. Tanto Rubén Darío como José Enrique Rodó lo elogiaron sin tasa y revelan haber leído en sus fuentes. Junto a ellos, los estudios de Rufino Blanco-Fombona, Gonzalo Zaldumbide, Ventura y Francisco Calderón, Vargas Vila, etc., revelan un entusiasmo

[30] José Luis Abellán: *Miguel de Unamuno a la luz de la Psicología,* Ed. Tecnos, Madrid, 1964.

evidente por su obra, al lado de indudables afinidades estéticas. Al mismo tiempo, críticos literarios de sólido prestigio, como Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes y Enrique Anderson Imbert, no escatiman sus elogios al escritor ecuatoriano. Pedro Henríquez Ureña dice, por ejemplo: «La historia literaria de la América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombres centrales: Bello, Sarmiento, Montalvo, Martín, Darío, Rodó.» Alfonso Reyes asegura que su nombre está entre los que «pueden hombrearse en su línea con los escritores de cualquier país que hayan merecido la fama universal». Y el mismo Anderson Imbert, en algunos de cuyos juicios han querido basar sus diatribas los detractores, confiesa que su libro sobre Montalvo es producto de un curso universitario y de un auténtico placer de lector, según dice textualmente en la última línea de su estudio. Los detractores de Montalvo tendrán, desde luego, que batirse con algunas de las autoridades más altas de nuestra historia. Por descontado, contamos con su derrota anticipada.

V. Los «Siete tratados»: réplica a un sofista pseudocatólico

La obra, sin duda, más famosa de Juan Montalvo son los *Siete tratados;* es también la que le dio en vida un evidente prestigio como escritor. Es una obra densa y bien organizada, donde se trata de siete temas muy variados. He aquí los títulos de cada uno de éstos, que él llama «tratados»: *De la nobleza, de la belleza en el género humano, Réplica a un sofista pseudocatólico, Del genio, Los héroes de la emancipación de la raza americana: Simón Bolívar, Los banquetes de los filósofos: Preliminares, El buscapié.* La obra se publicó en su primera edición en Besançon (1882-83), con multitud de erratas, muchas de las cuales han pervivido a través de las varias ediciones. Estas erratas fueron la maldición de Montalvo durante la impresión, pero a ellas se han agarrado algunos críticos para dudar de sus conocimientos ortográficos.

El primer punto en que debemos detenernos es el del sentido de la palabra «tratado», que figura en el título del libro. Por los temas escogidos y el enfoque que Montalvo les da, equivalentes muchos de ellos a los *essais* de Montaigne o a los *essays* de Bacon, la palabra española adecuada hubiera sido la de «ensayos». Que Montalvo escribiera la palabra «tratado» indica el desuso de la misma y del género a que aquélla se aplica en la literatura de lengua española. Cuando en 1900, José Enrique Rodó publica su *Ariel,* nuestro famoso crítico *Clarín* no

sabe aún cómo denominarlo, y escribe este interesante párrafo en una de sus críticas de *El Imparcial*: «*Ariel* no es una novela ni un libro didáctico; es de ese género intermedio que con tan buen éxito cultivan los franceses, y que en España es casi desconocido.» Es evidente que la palabra no era de uso corriente en 1900; mucho menos habría de serlo treinta años antes, cuando Montalvo en un perdido rincón americano escribe la mayor parte del libro. Los *Siete tratados,* según confesión del propio autor, fueron escritos en Ipiales en 1873, aunque luego los sometería a una severa depuración y corrección para su publicación diez años después.

En este sentido, el libro de Montalvo va a constituir un precedente importante en la historia del ensayismo en lengua española. Por lo que respecta a España, la primera manifestación del género en un sentido moderno y actual es el *Idearium español* (1898), de Ganivet; en seguida será la generación del 98 quien le dé carta de naturaleza. Antes de eso en España sólo tenemos un precedente ilustre, que es el Feijoo del *Teatro crítico universal,* en pleno siglo XVIII. Pues bien, en las letras hispanoamericanas, Montalvo, junto con Sarmiento, vienen a representar un momento parecido: el antecedente de un género que no tomará carta de naturaleza hasta el siglo XX.

Es, sin duda, esa indefinición del género, en el momento en que escribe, la que le lleva a usar la palabra «tratado», que sería más propia del género didáctico, que no del tipo de literatura informal, flexible, divagatoria, que Montalvo escribe. En esa indefinición tiene su origen la peculiar dispersión de los *Siete tratados* montalvinos, donde el tema central se pierde en comentarios marginales, episodios o historietas intercaladas que ilustran la tesis central, divagaciones literarias muchas veces paralelas al argumento básico, otras que no tienen que ver con él. Esto queda de algún modo patente en el mismo índice del libro, que reproducimos a continuación para curiosidad y comprobación del lector:

De la nobleza

La flor de nieve. Episodio.
Comentarios.

De la belleza en el género humano

El otro monasticón. Episodios.
De la belleza artificial.

Réplica a un sofista pseudocatólico

El cura de Santa Engracia. Episodio
Comentarios.
A otro estilo, otro lenguaje.
Comentarios.

II

Del genio

Eutropio. Episodio.

Los héroes de la emancipación de la raza hispanoamericana:

SIMÓN BOLÍVAR

Napoleón y Bolívar.
Washington y Bolívar.

Los banquetes de los filósofos: Preliminares

Banquete de Xenofonte.
Banquete de Platón.
Banquete de Alcibíades.

El buscapié

Caps. I, II, III..., XII.
Comentarios.

Un examen detenido de cada uno de los «tratados» haría mucho más palpable esa dispersión; la tarea la acometeremos, al menos, en un caso —la «Réplica a un sofista pseudocatólico»— que analizaremos con detalle algo más arriba. Ahora, y como adelanto de ese análisis, nos interesa detenernos en las características peculiares aplicables, en general, al ensayo montalvino. Estas serían las de amplitud, dispersión y ejemplificación; veámoslas por separado.

Cuando Montalvo se encariña con un tema tiende inevitablemente a ampliarlo; esta tendencia a la amplitud le lleva a hinchar artificial-

mente muchos de sus ensayos, que si ganan en detalles fragmentarios pierden en unidad total y en intensidad. El afán de ampliar los temas importantes, o los que él considera importantes, le llevan invariablemente a la dispersión, caracterizada por el aumento creciente e incontrolado de digresiones. Estas digresiones han sido estudiadas con detalle por Anderson Imbert, que las descompone en cuatro clases: *a)* simples yuxtaposiciones; *b)* intercalaciones, con frecuencia impertinentes al objeto de su exposición; *c)* desarrollos lógicos del tema central e incluso marginales al mismo en muchas ocasiones; *d)* adornos, añadidos por mero goce estético de escritor voluptuoso y afanoso de estilo.

Ya al hablar de la voluntad de estilo en Montalvo señalábamos la dosis de voluptuosidad que había en tal voluntad; pues bien, es esa voluptuosidad la que le lleva por el camino de la ejemplificación. Es raro el tema que toca Montalvo que no quede ilustrado por un episodio, una historieta, una anécdota o cualquier otra forma de pasar al plano de lo concreto las ideas abstractas que expone o maneja. Su bien dotada sensibilidad alcanza en estas ejemplificaciones algunos de sus mayores aciertos literarios. De aquí que sean muy sobresalientes en Montalvo las descripciones de paisajes, los retratos femeninos, el reflejo de un ambiente o de un personaje...

Estas características son las que han llevado a muchos críticos a despreciar el ensayo montalvino. La reacción es explicable. El afán de amplitud le lleva a desdibujar el tema central de que está tratando; si a ello unimos las constantes digresiones y ejemplificaciones, el lector siente una desagradable sensación de mareo, de fatiga y, al final, de repudio. Si antes de empezar la lectura se le ha dicho que Montalvo es uno de los grandes escritores de la lengua, el lector se siente estafado, se indigna y acaba menospreciando al escritor. Muchos escritores ecuatorianos se han dejado llevar de esta dialéctica, como hemos visto en el anterior epígrafe.

Esta sensación de mareo ha sido muy bien descrita por el crítico argentino. «Si—dice—nos ponemos a seguir el hilo de los temas de sus 'tratados' sentiremos que la vista se nos nubla como en un mareo. Es como un sueño en laberinto, como una navegación en alta mar: uno lee y lee y, sin embargo, se está siempre en el mismo sitio. Cambian las imágenes del paisaje, cambia el movimiento de las olas: pero el discurso nuo avanza. Las digresiones son gibas tan desproporcionadas, a veces tan enormes, que deforman con su peso la columna vertebral del ensayo. Sería, pues, una tarea obvia y de nunca acabar mostrar cómo el tema de cada tratado se desvía, se desfleca, se hincha en cada punto,

revienta en nuevos hilos, y así la maraña poco a poco lo invade todo y acaba por envolver al lector» [31].

Ahora vamos a detenernos en un análisis especial de uno de los «tratados»: «Réplica a un sofista pseudocatólico», por creerlo uno de los más significativos, si no el que más [32]. Todo lo que hemos dicho, en general, del resto de los ensayos puede aplicarse, en particular, a éste, junto con algunas peculiaridades, que trataremos de exponer.

La estructura del ensayo apenas puede vislumbrarse aquí. Las ideas se suceden unas en pos de las otras sin que pueda establecerse un comienzo y un fin; el discurso gira sobre sí mismo, dando vueltas en torno a los mismos temas y a las mismas ideas; al final, quedan claras unas cuantas ideas, pero sin que hayamos podido establecer cierta estructura en la pieza literaria que hemos leído. Las divisiones establecidas por Montalvo vienen más que nada a señalar ciertas pausas ante la inevitable fatiga, pero no vienen exigidas por la arquitectura del ensayo, ya que en realidad éste carece de ella.

Esa falta de estructuración no es algo casual, sino que de algún modo viene a ser consustancial con el tipo de literatura a que Montalvo nos tiene acostumbrados. En cierto modo, resulta casi inevitable dada la peculiar elaboración a que el autor somete sus escritos: unas pocas páginas o unas cuantas ideas son hinchadas hasta obtener un volumen muy superior al que por sí solas hubieran obtenido. En el caso concreto de la «Réplica a un sofista pseudocatólico» tenemos quizá la ilustración más patente de este tipo de elaboración, pues se nos ha conservado el original que sirvió de base al desarrollo del tema, tal como aparece en los *Siete tratados*. Ese original es un artículo titulado «La virtud antigua y la virtud moderna», que se publicó en *El Cosmopolita,* y cuya extensión de 20 páginas se convirtió en cerca del triple al incluirlo como «tratado» en su libro.

Enrique Anderson Imbert, que ha hecho pacientemente la constatación de páginas, nos dice que los que en el artículo original iban de la 129 a la 150, en los *Siete tratados* ocupan de la 219 a la 274. Una vez hecha la correspondiente compulsa entre lo recogido y lo agregado nos da el siguiente cuadro:

---

[31] E. Anderson Imbert, *op. cit.*, págs. 117-118.
[32] En este estudio hemos utilizado la edición hecha por la Casa Garnier (París, 1912).

El Cosmopolita I, 129-150	*Siete tratados* I, 219-334	
ARTICULO ORIGINAL	RECOGIDO	AGREGADO
129-131	219-220	220-222
131	222-223	223-224
132	224	224-225
132	225	225-226
133	226	227-228
134-135	228-229	229-231
135-136	231-232	232-245
136-138	291-293	293-300
138-140	301-302	303
140-142	303-304	305-312
142-144	245-246	246-248
144	248	249-270
144	270	271-273
144-146	276-279	279-291
146-147	304-305	305-312
147-148	312-313	313-334
148-150	273-274	274-276

Con las agregaciones, entre las cuales hay un bello episodio anecdótico—«El cura de Santa Engracia»—, el tema se desdibuja y «el plan primitivo—que tampoco era muy firme y congruente—desaparece bajo el oleaje» [33].

Como antes decíamos, aunque la estructura del «tratado» no existe, esto no impide que su autor nos transmita un mensaje, y ahora dedicaremos unas líneas a vislumbrar ese mensaje.

Mi impresión personal es que hay dos temas que se repiten constantemente y que vienen a ser como los dos impulsos básicos que mueven su pluma al redactar la «Réplica...». El primero de estos temas es la oposición a quienes contraponen las virtudes cristianas a las paganas; Montalvo insiste una y otra vez, y de mil modos distintos, que no hay contradicción entre unas y otras, sino todo lo contrario. Las virtudes son siempre virtudes, y no pueden depender del tipo de religión que se profese. Se opone resueltamente al dicho de que «fuera de la Iglesia no puede haber virtud» (pág. 224), y considera que Sócrates y Cristo, tan parecidos en muchos aspectos, se complementan en aquellos en que no se parecen. El segundo de los temas, en que insiste también con frecuencia a lo largo de su ensayo, es la compatibilidad de la religión católica con la libertad. Hay una declarada defensa del catolicismo liberal y una expresa crítica al ultramontanismo, aun después de haber

[33] *Ibíd.*, pág. 123. Cf. también las páginas anteriores: 120, 121 y 122.

obtenido éste su victoria oficial tras el Concilio Vaticano I. El canto a la libertad, que fue la constante más importante de la ideología montalvina, se manifiesta también aquí sin equívocos. Libertad política y libertad religiosa, pues Cristo no vino a hacernos esclavos, sino libres. El cristianismo ha venido también a asegurar la libertad en el mundo, y si ahora la Iglesia católica se ha apartado de esa inspiración esencial, no puede ser sino un desvío pasajero de su verdadera misión. Las páginas dedicadas a la libertad de pensar, de hablar, de trabajar, de aprender y enseñar, van jalonando prácticamente todas las páginas del ensayo.

Al conjuro de los dos temas esenciales, Montalvo va pasando revista a muchísimos otros, ligera o resueltamente relacionados con ellos. Así, pasamos de un ataque a los falsos católicos (pág. 225) a otro contra el clericalismo y la voluntad de poder de los clérigos (págs. 227 y 240), lo cual no le impide elogiar al buen sacerdote (pág. 241), del cual es un bello ejemplo «El cura de Santa Engracia». Cuando nos habla de la libertad, se extiende por extenso en la situación al respecto de los países hispanoamericanos (págs. 246-247) y cosecha duros ataques contra la tiranía (pág. 374).

Quizá lo más destacable de todo el ensayo sea la filiación de Montalvo con el movimiento del catolicismo liberal en Francia, que se opuso a las doctrinas ultramontanas del *Syllabus*. Expresamente menciona los nombres de Montalambert, Döllinger, Dupauloup, y se adhiere a sus doctrinas, disgustándose con aquellos que inclinaron la cerviz bajo el yugo de Roma, tras la proclamación del dogma de la infalibilidad pontificia en el Concilio ecuménico (1969-70). Era la famosa polémica entre «ultramontanos» y «cismontanos»; aquéllos defensores de la autoridad del Pontífice sobre la de los fieles creyentes, mientras éstos defendían la prioridad de la Iglesia militante sobre la del Papa. Recientemente hemos expuesto la significación de este movimiento en unas páginas dedicadas a la figura de Fernando de Castro, y a esas páginas remitimos al lector [34].

VI. El pensamiento de Montalvo

Así como tenemos un libro definitivo sobre la prosa literaria de Juan Montalvo: el de Anderson Imbert, al que reiteradamente nos hemos referido aquí, nos falta un estudio sobre su pensamiento. Algunos escritores se han referido a él como pensador y como filósofo, pero

[34] Estudio preliminar al libro *Memoria testamentaria,* de Fernando de Castro, Ed. Castalia, Madrid, 1975.

últimamente se ha ido imponiendo la tesis de considerarle como un mero prosista, como un escritor e incluso un ensayista sin contenido. No cabe duda que Montalvo se contradecía con frecuencia, y que esas contradicciones han generado una consideración peyorativa hacia la coherencia de su pensamiento. También en esto se ha dejado sentir la autoridad de Anderson Imbert, quien ha escrito lo siguiente: «Dentro de este marco de ideas, Montalvo pudo haber pensado sus temas desde la raíz. Habría sido, si no un pensador original, por lo menos, un ensayista lúcido. Desgraciadamente, su interés estaba no en las ideas, sino en la riqueza musical y plástica del lenguaje. Pensaba más con las palabras que con las ideas. Seguía a la frase como una sombra al cuerpo» [35].

No estamos de acuerdo en esto con el crítico argentino, con quien lo estamos en casi todo. Me parece que se ha dejado llevar aquí de una excesiva proximidad a los textos. Desde luego, si seguimos éstos uno tras otro y línea por línea, lo que percibimos es la contradicción de sus frases, el torbellino de sus ideas, que luchan entre sí y se destruyen. Visto con tan escasa perspectiva, lo único que constatamos es que Montalvo en un sitio reafirma su catolicismo, mientras en otro reniega de él; que en cierto ensayo se nos aparece como progresista, mientras en el de más allá se presenta como conservador; que en esta frase acepta el credo positivista, cuando en las dos siguientes lo rechaza.

Por eso es necesario alejarnos del cuadro y verlo a cierta distancia, tomar perspectiva y entornar los ojos; sólo entonces vemos los trazos gruesos de su pensamiento, mientras otros se van difuminando. Así, alejados de los detalles que nos impedían ver el todo, observamos una serie de ingredientes en su pensamiento que suelen acompañarle constantemente, y esos ingredientes son básicamente tres: romanticismo, liberalismo y positivismo. Quizá tampoco fuesen esas las ideas fundamentales de Montalvo, pero eran indudablemente las que interesaban a los intelectuales americanos de su época y por ellas ha adquirido cierto lugar en la historia del pensamiento hispanoamericano. Al hablar del positivismo en aquellos países, que tiene representantes en todos ellos prácticamente durante toda la segunda mitad del siglo XIX, la figura de Juan Montalvo en Ecuador aparece junto a la de Justo Sierra en México, la de González Prada en Perú, la de Alberdi o Ingenieros en Argentina, la de Alcides Arguedas en Bolivia, etc. Son significaciones similares, si no idénticas. Quizá esta imagen no cuadre exactamente con lo que hasta ahora hemos dicho de Montalvo, pero a continuación veremos cómo tampoco tiene por qué desentonar.

Hemos hablado de romanticismo y, sin duda, esto ha de extrañar a quienes le admiran por su imitación de las fuentes clásicas españolas.

---

35 ANDERSON IMBERT, *op. cit.*, págs. 101-102.

Pero una cosa es el estilo literario de un autor y otra su sensibilidad estética; si Montalvo admira el clasicismo y, desde el punto de vista del estilo, es un autor neoclásico, desde el ángulo de su sensibilidad no cabe duda que es un romántico. Romántico es su tratamiento del paisaje, en el que con frecuencia ve estados de alma; románticas son sus influencias: Chateaubriand, Lamartine, Víctor Hugo, etc.; de índole romántica es también su exacerbada sensibilidad para la libertad, por la que—como vimos al principio—luchó denodadamente toda su vida.

En cierto modo, sobre todo en determinados autores, y muy especialmente si éstos son españoles, romanticismo y liberalismo se implican mutuamente. Así ocurría, desde luego, en Juan Montalvo, que no sólo luchó por la libertad política de su pueblo—García Moreno, primero; Veintemilla, después—, sino que predicó también la libertad religiosa, sumándose—como veíamos—al movimiento del catolicismo liberal. Es cierto que no abandonó totalmente el seno de la Iglesia, pero su actitud fue casi siempre crítica y hasta abandonó sus prácticas religiosas. «¿A qué hora ha de poder ser uno católico con semejantes guardianes del catolicismo?», escribió arremetiendo contra los clérigos ignorantes y fanáticos, que apoyaban los regímenes tiránicos. Liberalismo, pues, fue su credo político y su credo religioso, y no hay otra nota que defina más su ideología básica. En esta línea, Juan Montalvo ocupa puesto de primera entre los grandes prohombres americanos que lucharon por la independencia y libertad de sus patrias; recordemos, una vez más, que Montalvo nació casi a la vez que su país, y que nadie como él combatió por una vida libre y digna del Ecuador. Para los ecuatorianos, Montalvo está unido al origen de su nacionalidad, y eso es algo que estamos seguros ellos no olvidarán nunca.

Muchos se preguntarán cómo puede compaginarse ese liberalismo con el positivismo, tercer ingrediente básico que entra a formar parte en la ideología de Montalvo. Sin embargo, ésa fue la norma del pensamiento hispanoamericano, que se apartó en este punto del modelo comtiano con su clásica actitud crítica del liberalismo. Salvo el caso de Justo Sierra en México, cuya ideología positivista sirvió para sustentar la dictadura de Porfirio Díaz, los demás positivistas americanos fueron liberales y en algunos casos auténticos luchadores por la libertad en sus países. Ejemplos de esto los tenemos en Valentín Letelier en Chile, Manuel González Prada en Perú, Enrique José Varona en Cuba, Eugenio María de Hostos en Puerto Rico, y a esta línea pertenece también la figura de Juan Montalvo en Ecuador.

Sin duda, parece difícil todavía combinar el poso de religiosidad que había en Montalvo con el positivismo, pero evidentemente ésta es una de sus contradicciones. No afirmamos, por lo demás, que él sea

un positivista a ultranza con todos y cada uno de los rasgos definidores del positivismo. Es una tendencia evidente en su pensamiento, que se manifiesta en Montalvo en el intento de fundar una moral de base científica muy cercana al naturalismo. Así nos parece verlo, a pesar de algunas expresas declaraciones de antipositivismo en los *Siete tratados,* en su *Geometría moral,* donde el amor como pasión está sometido al más rígido determinismo geométrico: en Julio César es el triángulo; en Alejandro, la esfera; en Napoleón, el cuadrado; en Goethe, la parábola; en Chateaubriand y Lamartine, la elipse, etc. Al exponer el contenido de esta obra hacíamos ver las razones por las que veíamos en ella una solapada afirmación de positivismo. En esa interpretación nos reafirmamos ahora; sólo que quizá es ahora cuando comprendemos el sentido que esa tendencia tenía dentro de un intelectual americano de su época, la afirmación positivista es la afirmación de su personalidad americana frente a la cosmovisión tradicional y espiritualista heredada de España. La prolongación de esa tendencia hubiera puesto las bases definitivas de un sentimiento de identidad nacional, que sólo con los años habría de manifestarse plenamente en otros autores.

JOSE LUIS ABELLAN

Plaza Conde del Valle de Suchil, 3
MADRID-15

LOS VELEROS DEL BALTICO

Veleros oceánicos, los últimos de Europa y quizá los últimos del mundo. «Para verlos—ha dicho el sobrecargo, finlandés de cabeza maciza y ojos grises—es necesario ir a las islas Aland, precisamente en el mes de agosto.» Hay que ir al puerto de Marieham, islas Aland, en mitad del Báltico.

Respiró la fetidez pastosa y caliente del metropolitano. Se puso en la hilera de personas que con caras serias, taciturnas y hasta algo crispadas esperaban a las siete cincuenta horas la expendición de un billete manchado de tinta para introducirse apresurada y sordamente en un armazón de hierro estrepitoso y mal alumbrado. Después, en septiembre u octubre, ya no sería posible llenarse los ojos con estas grandes y veloces fragatas de vela—«Cecilie» se llama una de ellas—porque zarpan para realizar su único viaje anual, *y las escaleras mecánicas, al cabo de cuarenta minutos perdidos e inútiles, lo escupieron cerca de un bloque de cemento que tenía encendidas las simétricas barras de luz fluorescente en la ceniza del amanecer urbano.* Se orientan hacia Australia para cargar trigo. *Centenares de automóviles lentos, como carros de combate en compacta formación, llenaban con sus vibrantes tubos de escape la atmósfera, empobrecida por la niebla, y vencían el verdor de las hojas, empapadas por el agua grasienta. Pensó que cada uno de los tipos maniobrando en su maquinita ocupaba más de seis metros cuadrados,* a fin de no perder el viaje de ida a Australia fletan con destino a puertos africanos madera finlandesa, pinos y abedules, *y aún los cretinos se sentían irritados por la lentiutd del tráfico.*

Oyó el tecleo de las máquinas de escribir eléctricas, el timbre de los teléfonos, el zumbar de los intercomunicadores, el crujido de los abedules de Finlandia. *Introdujo la ficha en el reloj que marcaba las horas de entrada y salida. Por la mañana, el timbre del despertador, otro reloj opresivo, y luego el café descafeinado sorbido sin gusto y con prisa, el flojo cigarrillo rubio emboquillado con olor a hoja de patata, quizá la voz alterada de Paula con la guerra insufrible de las niñas.* En pleno período de prosperidad para los vapores, que borran del horizonte

marino a los barcos de viento, es cuando el capitán Erikson crea su línea regular de veleros entre el Báltico y Australia, por el valiente cabo de Buena Esperanza, *palabras de morbo poético, y un individuo cualquiera sin ninguna esperanza de coherente respuesta graznaba al otro extremo del hilo telefónico. Años de furiosa y atosigante y jactanciosa técnica industrial y científica para caer en el oprobio de oír aquella voz, para fichar en un reloj de ordenanzas, para viajar por entre túneles estruendosos, para soportar locutores de televisión y tener siempre la sensación de llegar tarde a la oficina y a los muslos del anuncio. El llanto o la risa de las niñas, el colegio, las palabras de ayer o de mañana, los expedientes, la vista cansada, facturas, guarismos, trámites, el vómito de la com-pe-ti-ti-vi-dad, la inmoralidad de la pla-ni-fi-ca-ción capitalista, los prejuicios pequeñoburgueses y, entre tanto, como una melodía secreta,* los veleros de Erikson anclados en las islas Aland con olor a brea, a madera fresca, a ilusión de trigo caliente en el frío ensueño estival nórdico, *mientras hablaba con el jefe de algo sin sentido, pero que algún superior había ordenado, una de esas memeces burocráticas para justificar prebendas, y el jefe era más joven, muy dinámico, en el orden de las tácticas que gobiernan y explotan, se sentía superior, tecnócrata, y era fácil advertirlo en los rictus autosuficientes, en la voz nerviosa y dogmática, en la profunda ignorancia y en la grave pedantería,* ya que los barcos de vela sólo pueden competir con los vapores en las distancias largas, en distancias tan inmensas y cargadas de viento y albatros y obenques chirriando alegres en el festín matutino, *como inmensa y ridícula era la distancia a que pretendía situarse tras la mesa amplia y el suelo estúpidamente enmoquetado, y el gesto de corto publicitario para ejecutivos del joven ingeniero jefe metido por favoritismo en un cargo administrativo, que,* cuando la flotilla del Báltico, velera y comercial, fragatas de cuatro mil seiscientas toneladas, con nombres como «Grace Harwar», «Pamir», «Viking», se disponía a cargar los recién cortados, húmedos y aromáticos troncos de abetos, el salmón ahumado, el alcohol de madera en la oscuridad del otoño nórdico, los fanales ya encendidos y un olor a hogar esparcido por el puerto desolado, *sí, que estaba diciendo que sí, que muy bien, que sí se había enterado bien y que ya se podía retirar del despacho. Imposible escupir o pegarle, ni siquiera despertaba esa clase de odio. En el fondo, sólo se podía odiar a los hombres enteros, pero se retiró con una mezcla de humillación y vacío, cruzándose en el pasillo, sin verlas apenas, con el taconeo de las impúberes secretarias, mano de obra barata y fiel en los recovecos burocráticos que permitía a cualquier sujeto erigirse en ejecutivo, y algunas eran hermosas, desesperadamente hermosas, aunque no supieran nada del «Pamir» y aunque pasaran también sin verlo durante años; pero*

calma, no valía la pena, los concentrados nerviosos terminaban en úlcera o bilis, mejor deletrearlos, uno tras otro, morosa, incansablemente, el «Archibald Russell», el «Grace Harwar», el «Cecilie», el «Kiloran», el «Lawhill», el «Avenir», el «Olivebank», el «Pamir», el «Passat», el «Penang», el «Viking» y el «Winterhude» son los barcos del capitán Erikson; *sin embargo, la señorita Merche, con la boca de pudibunda pecaminosa, las caderas anchas y la flexibilidad, tenía algo, tenía como un ataque de pasillo o un fin de semana ebrio, sin palabras,* y estos barcos hacen un solo viaje al año, uno, y van desde Marieham, en el archipiélago Aland, mar Báltico, a Melbourne o Adelaida, en Australia, por el cabo de Buena Esperanza y en demanda de la primavera austral; *cielo santo, qué viaje, y habría que raptar aquella tipa inocente, no para el viaje, eso era sagrado y* otra cosa: *para abusar tiernamente en una pensión con olor a emigrantes del campo y oír el pobre léxico de la muchacha, mientras esplendían los muslos presentidos en el hastío de la oficina y se venía abajo toda la arboladura de pelo y lacas y perfumes, y palabras inocuas entre las sábanas sucias, la alfombra mugrienta, la conciencia del desprecio por fin justificada, y partir hacia los canales, el canal de Kiel, el canal de la Mancha, y seguir por media Europa, toda la costa occidental de Africa, la raya mágica y cálida del Ecuador, los trópicos inverosímiles, el océano Indico.*

Tuvo náuseas en la atmósfera enrarecida de la oficina. Estos inútiles del aire acondicionado. Tanto tiempo las piernas cruzadas. Luego tendría rodilleras y otra vez el pantalón parecería viejo. Enviarlo a la tintorería era un error, la tela pierde apresto, se vence, palabras de Paula, mas la travesía desde Australia hasta Inglaterra (pues los barcos de Erikson, cuarenta y tres años el más viejo, recalan en un puerto de la Mancha) dura aproximadamente cien días, aunque hay que tener en cuenta que el «Cecilie» la llegó a realizar en noventa y dos días, si bien un determinado año la flota entera tardó ciento veinte días.

Meditó si fumar otro cigarrillo o no, garganta seca, dolor de cabeza, torpe como un galápago. Merche, ya violada en la pensión de emigrantes, tuvo el cinismo de reírse en el pasillo como si tal cosa. Mientras vigilaba la hora de salida registrando facturas cuyo sentido y beneficio no se veían por ninguna parte, optó por fumar a medias, es decir, de cada dos chupadas una iría a los pulmones y la otra no. Se odió. Claro que también podía ocurrir que la Merche al final, ángel caído, le suplicara quédate, tuteándolo por primera vez. Qué trastorno. Quizá le propondría una cita en Comodoro Rivadavia o en Fez, problemas de alucinógenos, rescate, pasaportes falsos y los zocos puercos oliendo a yerbabuena, cualquier cosa con tal de acabar con el polvillo de ala de mariposa sin compromiso y, sobre todo, sin palabras.

La pésima climatización de la oficina, pobre en oxígeno, los alisios australes, el restallar del viento en los archipiélagos, *le puso la cabeza pesada, sólo apta para blandas dentelladas de rencor, qué* cien días con los vendavales del mar inflando las velas y una estación meteorológica entera sucediéndose junto a la borda, aparte de minuciosas singladuras por los hemisferios, con los fenómenos de aves y peces y temperaturas, aves migratorias, vientos continentales.

Bostezó detenido frente a un semáforo. Un capitán de Erikson, arrugando la cara, asesta el catalejo sobre la linterna de El Cabo. *Dio una carrerita en cierto modo ridícula para atravesar la ancha avenida, que no era humana ni peatonal y olía a* sopa de puerros desde la cubierta baldeada, con gaviotas que anunciaban la proximidad de la costa bajo la gloria del sol de mediodía, el mar azul y movido, las cresterías de espuma, *árboles entecos y regresivos. Los motores avanzaban el morro sobre la línea amarilla del asfalto, se quedaban temblando a dos centímetros de los talones que corrían hacia el refugio de la acera. Comió en la barra de un restaurante porque no tenía tiempo de llegarse hasta su casa, verdura y ternera asada, tenía que cuidar una incipiente gastritis, y vino tinto rebajado con gaseosa,* el ron amarillento de los trópicos, el pescado azul, las especias picantes, la mesa oblonga de los oficiales, la vajilla pesada y noble, los retazos de horizonte, el café espeso, los licores, la charla seria y cordial, quizá otra vez aquella historia de James Nicol Forbes, el famoso capitán del «Marco Polo», un barco pintado de brea y cuadrado como un ladrillo. Fue lujosamente acondicionado para viajeros y tenía—se cita entre bocanadas de tabaco de pipa—el salón comedor con cielorraso adornado con madera de arce, columnas, espejos y monedas incrustadas de todos los países del mundo. El «Marco Polo» batió excelentes marcas de velocidad. Forbes dirigía su nave con todas las velas desplegadas, incluso en las peores galernas, no sobre las olas, sino a través de ellas. *De postre, flan.* En cierta ocasión aterró a todos los pasajeros, que subieron desde sus camarotes inundados para suplicar al «viejo» que redujera el velamen, pues de lo contrario corrían el peligro de irse al fondo. Forbes se rió en sus caras y gritó: « ¡Llegaremos a Melbourne o al infierno! », y acto seguido se colocó junto a las escotas de la mayor, con un revólver en cada mano, para que nadie osara tocarlas. Esos locos, *sí, bueno, una copita de «Marie Brizard», vuelta a la oficina, el aire acondicionado, la luz fluorescente, el suelo de moqueta, los timbres, las máquinas, las gallinas cluecas, la se-gu-ri-dad mediocre.*

Perspectiva de rascacielos, paradas de autobuses, aire enfermo, sirenas de policía, sirenas de ambulancias, sirenas de bomberos, la ciudad parecía que se estaba muriendo y los bancos parecía que estaban siem-

pre siendo atacados. Subió la acidez, es la copita, como que no debió. Atacados, atracados, robados. ¿De qué se asombraban? Una civilización con bancos para atracar no valía la pena, era un fracaso monstruoso. Y el somnífero televisivo y los niños todos neuróticos y las masas oscuras de gente enajenada y las maneras de ganarse la vida, con pena, y los codos y los números y los motores y los pitos y las axilas y los aburrimientos nerviosos y las frustraciones calladas y las agresividades y sólo quedaba, pues, la tragedia de la lucha de clases y la flota de Erikson, que era otra cosa.

De manera que cuando el silencio de la noche hundió el penúltimo motor en la inhóspita fealdad del extrarradio urbano, la última flota de veleros del mundo navegando de bolina con el dorado trigo en las bodegas, desde Australia, antes que se iniciara en junio el invierno austral, cayó sobre la rutina insolidaria, sobre el desvelo y sobre las ilusiones tumefactas, no como un sueño, sino como una evocación precisa y necesaria. Los frustrados días innumerables querían dejarse anegar por el océano profundo de color gema que surcaban las naves airosamente ceñidas al viento y desplazando espuma y vaharadas de abedules y trigo seco, hasta convertirse en una obsesión neurótica que le obligó a preguntarse seriamente—tendido junto a su mujer en el silencio de la madrugada, enfrentado a sí mismo y libre ya de cualquier fantasía o idiotez dictada por la hostilidad del medio—de dónde había salido objetivamente el asunto de los barcos y si todo no era más que el producto de la especulación más gratificante.

Una de las niñas, en la habitación próxima, habló en sueños, pero no pudo entender lo que decía. La respiración regular de Paula, el tic-tac del reloj, alguna cañería con aire, un perro lejano.

Imposible. Conocía demasiados detalles, el nombre de los veleros, los puertos de recalada, la clase de fletes. Se sorprendió en una isla desierta con Merche, a la que un escualo le había arrancado media pierna y gritaba, sin embargo, su amor por el ingeniero jefe. Se reprendió por el desvío y trató de darle realidad a sus pensamientos. Los barcos. El hilo de la lógica. Ya, sí, fácil en realidad. Hacía tiempo leyó una novela corta, claro, algo así como Un carguero rumbo a Helsingfors. El capitán del carguero, hombre tímido y solitario de mirada gris, contaba en pocas palabras la historia de Erikson. Pero ya ni Helsingfors se denomina así. Y hasta pudo recordar el autor, un tal Peisson, Edouard Peisson: «Cuando los barcos se hallan completamente descargados, se dirigen hacia Marieham, donde son reparados si es necesario, y dispuestos para el próximo viaje.» De modo que la flotilla esa debía ser ya pura historia, un romanticismo para curar la acedía ciudadana. Probablemente la flotilla de Erikson navegó durante los años treinta o antes. El Peisson en cues-

tión—ahora que sondeaba su memoria—murió de un aneurisma. Iba paseando con su esposa y se cayó al suelo y murió. No había veleros de Erikson que valieran en ninguna de las islas Aland, carenando en el Báltico. Si el más viejo de los mercantes a vela tenía cuarenta y tres años y navegaba a principios de siglo, ¿dónde estaba ya todo eso?

Está bien evadirse un poco, ¿eh, Paula? Es necesario, gratificante. Mejor comprar de una vez el terrenito, el coche, ascender en la oficina, avenirse a la realidad, cualquier cosa, lo que sea, bah. Paula dormía profundamente, dormía su sueño de lavadoras automáticas, recetas de cocina y facturas del colegio.

Pero tenía algo de poético y grande—justo reconocerlo—las fragatas antiguas de velas benchidas por los vientos australes, el trigo, la madera finlandesa, el olor a brea y a tabaco de pipa, las mujeres de Melbourne, la hermosa travesía dilatada y virgen, el crujido de los mamparos.

El viento de la ciudad movió las hojas secas de algunos chopos que crecían abajo. Un siseo vegetal. Era la breve pausa de la madrugada. A poco otra vez empezarían los motores, y la tinta sucia del nuevo día, las colas, los codos, los timbres. Bah, eran tonterías, alguna pieza del Pamir *quizá se encuentre en el museo naval de Helsinki, y el* Cecilie *habría desaparecido durante un temporal. Cascos rotos y podridos por la broma, cobres apagados, memorias de viejos reumáticos en un cafetín del puerto, el capitán Forbes gritando llegaremos a Melbourne o al infierno.*

La culpa de esto—pensó mientras se sentaba en la cama restregándose los ojos—es de esta vida mecánica basada en la rivalidad rentable creada por un deficiente sistema político y una idea equivocada de la finalidad de los seres humanos. Se acababa por vivir desgarrado, fuera de sí, pensando como única solución en el mito de la flotilla de Erikson. Porque era un mito indudablemente.

La casa estaba en silencio. Paula y las niñas dormían. Sintió una opresión en el pecho mirando las paredes empapeladas de la habitación estrecha. Mañana, pasado mañana, dentro de un año, codos, timbres, distancias de cemento, pitos, humos, motores, guarismos, palabras de ayer, palabras de mañana, mujeres hermosas que ya no tenían nada que decir, porvenires inexistentes, mezquina lucha para morirse en vida frente a la pantalla de un televisor en color, pero de cualquier manera—empezó a vestirse, abstraído: los calcetines algo malolientes, los pantalones con rodilleras—no había nada que hacer con los envenenados barcos veleros, los últimos de Europa y quizá del mundo, y nadie podía escapar del pozo, de lo que realmente se es. Ser o no ser: he aquí el dilema. ¿Qué tontería era ésa? No ser: el suicidio. El dilema consistía en dejar de ser siendo. *Merche nunca lo entendería, ni Paula, ni Dios. Nadie podía escapar del*

pozo. Un pozo determinista. Se dijo que cada uno es lo que es por cuestión de células y glándulas.

Anduvo por la casa de puntillas, burgando en los cajones con suavidad largo rato, minuciosamente. Terminó de vestirse. Por fin se quedó quieto, aguardando no se sabía qué. Suspiró hondamente y bajó con sigilo a la calle. Una luz de color tiza bañaba el barrio. Amanecía con cierta gloria. Allí, junto a los cubos de basura, se puso a esperar un taxi, dotado de una paciencia distinta y pensó que en las islas Aland, en el Báltico, ya haría mucho frío y que los barcos veleros del capitán Erikson eran un mito hasta cierto punto.

El taxi tardó en llegar, pero al fin apareció su luz verde, ya muy incrementada la amanecida y el tráfico de obreros y oficinistas de tercera. Murmuró algo al tiempo que cerraba la portezuela. El chófer asintió. Abandonaron las últimas calles para enfilar la autopista que conducía al aeropuerto. Calles mojadas por las mangueras de riego, algún bar iluminado donde la gente sorbía café con leche y mojaba churros. Quinientos metros más allá se había operado exactamente una revolución en la compleja mecánica de los mitos y unas imágenes subrepticias, exactamente míticas, fragmentadas—el techo, la chiquilla en sueños, un tic-tac familiar, la culpa, costumbres, secretos que yacían en la herrumbre cotidiana—, empezaron a tomar cuerpo en aquel frío atardecer de las islas Aland, todo triste y apagado, los marineros borrachos maldiciendo la partida, los barcos peligrosos, literas sucias, tosco hacinamiento, órdenes ásperas, insoportables faenas para estibar los troncos de pino y abedul y, entre tanto, la sensación de orfandad, la nostalgia aguda, la desnaturalización del presente, y así fue como se inclinó para decirle algo al taxista, que asintió nuevamente, mientras el pasajero murmuraba para sus adentros: «Hoy voy a llegar bien pronto a la oficina.»

EDUARDO TIJERAS

Maqueda, 19
MADRID-24

MESTIZAJE Y MARGINACION

El laberinto de la identidad en la América latina

La primera sensación que se produce al acercarse al pozo sin fondo de la cultura latinoamericana es la del vértigo y la del delirio, la de una historia que se define frente al esplendor del mundo en torno como una frustración desmesurada, como un terrible movimiento en el que la discriminación se convierte en estructura necesaria de la sensibilidad: la sucesión de generaciones infortunadas es lo que da forma a la América Latina.

Allí el impulso inmediato es reflexión en desequilibrio y deformación, el talento se comporta como un espectador y se desgarra, dice también, su parte como actor, y entonces su literatura rompe los límites de las palabras y revela su verdadera naturaleza marginada.

Los escritores de la América Latina han establecido una consciencia fenomenológica de su cultura, que hoy vemos no como una pluralidad, sino que desde el fondo de los siglos sube con su voz un tono que termina por constituir la unidad y la raíz de esa cultura: aquel mundo no es una superposición incesante de culturas, es más bien la encrucijada en la que se mueven angustiosamente seres marginados por las culturas establecidas.

Del silencio aterrador inicial, desde el que todas las cosas fueron creadas, se llega a una actitud que hoy, con verso de Adoum, define la pérdida del paraíso, con poema del mismo título, como algo que ni siquiera es «el corazón que dobla/dos veces cada vez para medir la altura».

La búsqueda de la identidad cultural latinoamericana es la búsqueda de ese paraíso, al que significativamente uno de sus más lúcidos poetas otorga la mejor y la más contradictoria de sus características: su relación con la realidad tangible es, en principio, alucinada.

En el *Popol-Vhu* leemos (en una bellísima traducción de un misionero andaluz):

Esta es la relación
de cómo todo estaba en suspenso,
todo en calma, en silencio;
todo inmóvil, callado
y vacía la extensión del cielo.

A la llegada de Alvarado, en una lengua macro-maya, se había establecido así la primera relación de las cosas que no existían:

Esta es la primera relación,
el primer discurso.
No había todavía un hombre,
ni un animal, pájaro, peces,
cangrejos, árboles, piedras, cuevas,
barrancas, hierbas, ni bosques;
sólo el cielo existía.

Debemos a ese andaluz, fray Francisco Ximénez, la transcripción a nuestra lengua de este documento portentoso y que a la vez muestra el conjunto de una situación particular: para describir la creación de un paraíso que después van a perder, y que no sabemos si llegó a existir, los seres americanos, el ser que escribe allí siente la necesidad de formular su pensamiento no describiendo la realidad de lo que se va a crear, sino negando que existe lo que está nombrado, lo que ya está creado. Se inicia la consideración de lo real, que consiste en la operación más aterradora que conocemos: se salta desde la realidad al silencio partiendo del silencio; se niega con violencia todo lo real; se establece con violencia que sólo existe lo que es menos real: el cielo. He aquí que la identidad inicial del mito se presenta como si fuera un personaje de Ibsen. La profecía de Hegel no se ha cumplido: en esta cultura, la naturaleza no se convierte en historia; naturaleza e historia son lo mismo.

Españoles, portugueses, franceses, ingleses, holandeses y 30 millones de africanos, seres todos marginados, empujados largamente por su sentido propio de la verdad, van a ver profanado, a veces en ellos mismos, a veces en los hijos de sus hijos, su propio universo imaginario: ya han aprendido que de su verdad nunca nada fue verdad. Su actitud comienza a conformarse con la naturaleza del mito que hemos definido; los cuerpos y las mentes terminan por desterrar la concepción aprendida de las cosas; con una suerte de tristeza feroz para ellos toma otro aspecto lo sagrado. Así escribe *La despedida del bufón* Marco Antonio Montes de Oca:

Se ajaron mis ropas de polvo colorido,
al fondo del mar mis vestiduras devolví.

y añade después:

En vano busqué la imagen mía.

¿Qué es lo que empuja a esos seres a la aventura de conquistar un mundo que terminará por convertirlos en una prueba del terrible labo-

ratorio de su realidad? ¿Qué es lo que empuja al hombre después a aceptar convertirse en un laberinto? Como presentimiento ya se escribe en el diario de Colón: «Toda la noche oyeron pasar pájaros.» Como deslumbramiento necesitamos recurrir a la alucinada sinceridad del padre Las Casas en la *Apologética historia,* donde leemos «que los indios eran de belleza notable». Un ruido aterrador y una belleza increíble encuentran aquellos hombres, que habían sido empujados a la aventura del Nuevo Mundo desde la terrible miseria de su patria. Hambre, miseria, frío en soledad, los impulsa a cruzar el mar. ¿Qué supondrían para aquellos marginados palabras como éstas?: «Dijéronle los indios (a Colón) que por aquella vía hallaría la isla de Matinino, que dice era poblada de mujeres sin hombres.» Es así como el proceso mágico de aquella cultura mística precolombina, con una complejísima concepción de la realidad, entra en contacto con el corazón (en ocasiones de comportamiento brutal y cruel) de la ignorancia. No olvidemos que para los conquistadores tenemos que leer su marginación social (en el país de origen) también como una terrible marginación intelectual.

A la idea de lo heroico, a la fascinación y omnipotencia del misticismo religioso y al lenguaje económico que a distancia y con conocimiento va haciendo la historia (al menos, aquella parte de la historia que no hace el azar y que es nuestro mejor aliado porque es el que más hace temblar a la razón económica) tenemos que añadir para el conquistador español la curiosidad como inicio de la actividad del descubrimiento y después de la conquista. Y es una curiosidad mítica unida al apasionamiento por la naturaleza y el conocimiento del mundo entero lo que siente el hombre renacentista al despertar del mundo medieval. Pero no olvidemos que muchos de ellos llegan allí con toda la terrible carga de su reciente e hispánico sustrato medieval operando con fuerza, que aún quiere y dice que se torna sensible. Nufrio de Chávez es un conquistador que ve superada su magnitud épica por su concepción medievalizante y aterrada de las cosas. Intenta ni más ni menos que actuar con una extraña cordura, ya que pretende «desencantar» la tierra: «Aunque no se siguiese otro interés—dice Nufrio de Chávez—*más que el de desencantar la tierra* era (este propósito) de gran servicio de su majestad, pues de este bien resultaría, cuando menos, que otros no se perdiesen y cesaría esta demanda.» Cambia así el gesto del descubrimiento, que nos había descrito Ulrico Schmidel, soldado cronista que acompañó a don Pedro de Mendoza en el viaje al río de la Plata.

A la curiosidad mítica hay que añadir entonces el terror que produce una cultura que, como vimos, para crear las cosas comenzaba por negar que existieran. De ahí esa pavorosa necesidad, en buena parte medievalizante, que siente el hombre hispano de «desencantar» la tierra.

Gesto inútil, al fin son los conquistadores los que van a perder sus entrañables pertenencias.

Si a esa curiosidad mítica unimos la dureza de la condición de la vida del humilde puede ser que los conquistadores miren lo que tienen delante con ojos voraces, pero también es importante recordar que esa mezcla (lógica) produce en ellos una no menos lógica, pero sí más extraña transmutación heroica. Con Don Quijote y Sancho, que aún no existían, en tensión dentro de sí. Con el mundo dentro que describe un buen burgués del XVI español, que un día llega a su casa y encuentra a toda su familia llorando, queda aterrado por la desgracia que se prevé, hasta que su mujer le expone a grandes voces que al acabar la novela ha muerto Amadís; el conquistador vive con los elementos, que lo transmutan en héroe y lo lanzan a la aventura: de cuidador de puercos a Amadís (y aquí ya poco importan las riquezas). En la historia verdadera de la conquista de Nueva España, Bernal Díaz del Castillo, además de llamarla *Nueva España,* deja escritas estas palabras: «Nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres, cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto, y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían era entre sueños (...), ver cosas nunca oídas, ni aun soñadas, como veíamos.»

La relación que se produce entre las culturas ahora en contacto se establece entre la tensión y el asombro. El resultado en literatura es la actitud visionaria que mitifica la realidad. Aquí, la obra del Inca Garcilaso, que toma la apariencia (voluntaria y) sorprendente de la belleza lenta de una esmeralda. Sus gentes se habían quedado sorprendidas al ver que la materia bruta que ofrecían hombre y caballo se partía en dos: veían a seres capaces de cambiar a voluntad su propia forma. Cientos de años después dirá Martí:

Cuando nací, sin sol, mi madre dijo:
—Flor de mi seno, Homagno generoso;
De mí y del mundo copia suma,
Pez que en ave y corcel y hombre se torna.

Y la madre le postula como método universal escoger entre el yugo y la estrella, y Martí, más sabio que sus antepasados, recurre a la epifanía poética de levantarse sobre el yugo para que luzca más alta la estrella: al fin formarán un solo cuerpo con una sola luz, «que ilumina y mata».

Entre la tensión y el asombro se instala el terror, y el terror recurre a la violencia. Aquellos seres empujados por la miseria (hablo ahora tanto de indígenas como de conquistadores) están dominados por

fuerzas poderosas, que a veces no le permiten volver atrás. La mejor expresión de este problema la encontramos, referida a los conquistadores, en la crónica de Lope de Aguirre, que Sender noveló construyendo su locura entre la ambición y el terror. Un mundo terrible los rodea: en 1535 se dieron abundantes casos de canibalismo a las orillas del Plata. En la crónica de Ulrico Schmidel se dice: «También ocurrió entonces que un español se comió a su propio hermano que había muerto.» Los ritos comienzan a propagarse entre gestos de terror.

Como se dice en el poema precolombino, los que después combatirán contra esos conquistadores marginados tienen el «cuerpo hecho de tierra, sólo congoja y afán de esclavo». ¿Qué otra cosa sino tenían Lope de Aguirre y otros? La poesía maya es también muy explícita en este punto:

Eso habrás de hacerlo sin
dejar de danzar, porque
así lo hacen los buenos
escuderos peleadores, hombres que
se escogen para dar gusto
a los ojos del Señor Dios.

Yo pienso ahora en aquel grito de otra cultura: «Feridlos caballeros por amor del Criador!» Son sin duda elementos comunes a todas las culturas; la influencia irá desde la religión hasta el gesto brutal del canibalismo. Nufrio de Chávez actúa como un personaje del Apolonio (con una medicina se desencanta la realidad y un cuerpo vuelve a la vida). Unos y otros actúan mágicamente sobre la realidad. En la misma poesía maya, siempre tan sugerente, hay un rezo para curar la epilepsia. Hay, pese a divergencias muy hondas, elementos que vienen del fondo de los siglos y poco a poco van estableciendo una plataforma para la simbiosis ideológica.

Los conquistadores son hombres de frontera, pero esa frontera está a la vez muy lejos de su tierra. Asesinan e imponen su lengua, aunque ceden casi todas sus costumbres. Actúan como Roma, aunque de una manera mucho menos práctica. Desde siempre sabían los romanos que sólo podrían volver los que tuvieran una acción brillante.

Siglos después ocurrirá algo parecido con los otros marginados de la emigración. Al principio algunos van a hacer historia, después van a sobrevivir; los más tardíos volverán a ser marginados por una cultura que ya es mestiza; se encuentran con gente que ya piensa así:

Cuando me siento Inca le rindo vasallaje
al Sol, que me da el cetro de su poder real;
cuando me siento hispano y evoco el Coloniaje,
parecen mis estrofas trompetas de cristal.

Santos Chocano nos habla de unas nuevas gentes que son capaces de marginar, como lo fueron otros desde el primer momento, a todos aquellos que fracasaron y no tuvieron éxito, o a todos aquellos que no fueran cercanos al poder, indígena o conquistador, característica anticipación de un mundo futuro. Es el mismo fenómeno que sucede con el aterrado personaje que se cuenta en *Rayuela.* El hombre en América Latina va desde el entusiasmo de Santos Chocano a situarse sin transición (ante la historia) en el pozo que Miguel Angel Asturias diseñó para *El señor presidente.* Ciro Alegría dejó escrito que para esa simbiosis de culturas el mundo fue y es ancho y ajeno.

Ese temor y esa tensión que manifiesta la vida se recoge en la literatura. Y no hay tanta distancia como se acostumbra decir entre los orígenes y lo mágico-moderno, naturalmente descontando por una vez y exceptuados ciertos aportes históricos indiscutibles. Y no hay tanta distancia, porque desde los orígenes esta literatura se caracteriza por ser el reflejo de esa dialéctica de la tensión, que la convierte en un campo de sustitución de otros caminos para la búsqueda de la identidad, de la raíz del ser histórico. Y desde el principio el hombre ve y escribe una realidad alucinada y así la describe. En la crónica de Francisco López de Gómara se nos cuenta cómo doña Beatriz de la Cueva, esposa de Pedro de Alvarado, cuando supo de la muerte de su marido tiñó de negro su casa «por dentro y fuera, no come, no bebe, no acepta consuelo; desvaría, hace una cosa nueva entre los españoles de las Indias: se hace nombrar gobernadora». Hemos seguido hasta aquí las palabras del historiador; veamos lo que añade: «Comenzó a llover día de nuestra señora de septiembre, y llovió reciamente aquel y otros dos días siguientes; después de los cuales bajó del volcán, a dos horas de medianoche, una avenida de agua tan grande y furiosa que derribó muchas casas de la ciudad... Vieron andar en la plaza y calles una vaca por medio del agua..., que arremetía a los que iban a socorrer la casa de doña Beatriz... También cuentan que vieron por el aire y vieron cosas de gran espanto.»

Recordemos el patético comportamiento de las vacas en *El otoño del patriarca,* o las extrañas cosas que todos los dictadores de esta literatura hacen con sus casas, lo que hacen algunas mujeres que viven con ellos, la máquina del tiempo con la que García Márquez hace volverse locas a las estaciones; también cuenta Gabriel García Márquez cómo el dictador y su amada vieron para el aire y vieron por el aire cosas de gran espanto.

La manera como las cosas son imaginadas y descritas en esta literatura es esencialmente la misma desde siempre. Y su lenguaje literario es información, pero es ya desde el principio, entre otras cosas, información fascinante.

Muchos de sus elementos pueden rastrearse desde los orígenes de la cita colonial; por ejemplo, estos versos de sor Juana Inés de la Cruz, en los que alguien muere de una gran belleza. Nos dice que no «era decente a su luz pura / ilustrar estos valles desdichados». Metafóricamente el verso de sor Juana es como una premonición de la terrible complejidad de relaciones después entre muerte, belleza y desdicha, como un pozo sin fondo ante el esplendor y la belleza del mundo, y se juzga claramente a la belleza como una categoría ética. Y cuando entre su prosa («Carta a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz») alguien le da permiso para hablar opera con la lengua a la manera de cualquier escritura contemporánea cualificada en la ampliación del discurso: «Y de que me habéis, como otro Asuero, dado a besar la punta del cetro de oro de vuestro cariño.» Recoge intuitivamente la condición del marginado, que añade además una condición de conflicto lingüístico, de aquel al que le es casi igual hablar como no hablar: «Para que se entienda que el callar no es no saber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir.» Si recordamos el terrible silencio que se alza en la presentación del *José Trigo* de Fernando del Paso nos encontraremos con el desarrollo de ese mundo. Tras contestar con prolongados silencios a una pregunta se dice: «¿José Trigo? No, no conozco a nadie que se llame José Trigo—dijo como si dijera estación, trabajo, ferrocarrilero, garitones. Como si dijera soy un pobre ferrocarrilero que trabaja como un burro en una estación de carga...», y continúa un largo monólogo en el que se dicen todas las cosas que no dice la desesperada postura de la resignación.

De la América precolombina sube a nosotros este verso: «Hubo marcha general hacia la región del misterio.» Este poema (*El árbol florido de la amistad*) pertenece a una obra prehispánica de carácter dramático; en ella dicen quienes la historiaron que la acción abarca un espacio de tiempo no inferior a once años. En el movimiento cuarto alguien pregunta si con unas flores va a ataviarse «allá donde están los descorporizados». En este mundo se instala el teatro del misionero hasta que es presa de él, y así el cristianismo popular aparece en la literatura transido del misticismo prehispánico, y la simbiosis con el nuevo pueblo se da desde fray Toribio Benavente hasta Ernesto Cardenal. Es el padre Mendieta quien nos habla de fray Toribio: «...y menudeaban mucho un vocablo suyo diciendo: Motolinea, motolinea. Y uno de los padres, llamado fray Toribio de Benavente, preguntó a un español que qué quería decir aquel vocablo que tanto repetían. Respondió el español: "Padre, motolinea quiere decir pobre o pobres." Entonces dijo fray Toribio: "Este será mi nombre para toda la vida".» Ya nos referiremos a otras posturas menos generosas y más amargas, pero nos interesa ahora

recalcar que esta imagen pasa pronto a la literatura, y de un tal Alonso del Aguila se sabe que escenificó en lengua quechua pobreza y misticismo en un auto sacramental titulado *El pobre más rico*. Añadamos, por lo que se refiere al sentimiento místico y religioso del «descorporeizado», que actúa en un drama, y pensemos que como en la mística, el talento de Paz sitúa al ser entre el silencio y la palabra.

Hasta tal punto es renovadora la inicial literatura, que la mezcla de géneros aparece pronto, y hoy sabemos que los coloquios de Fernández de Eslava (mediados del XVI) se muestran, interpolándose, en textos dramáticos de verso y prosa narrativa.

La inicial literatura de la colonización se caracteriza por estructurar la sorpresa dentro de un climax narrativo, consecuencia, por otra parte, de la necesidad de automilitancia. Da el escritor vueltas y vueltas sobre sí mismo hasta que encuentra la manera más lógica de presentar una realidad que ante todo cuestiona su concepción aprendida de las cosas. En esta literatura se describe un mundo que se ve, se siente como desmesurado. Las frecuentes referencias a la comparación con las cosas aprendidas en su otra tradición cultural no es más que el deseo de encontrar pie, de someter la realidad a lo ya vivido de la historia, porque ahora naturaleza e historia le apremian para que cambie.

El orden de narración de los acontecimientos se sitúa entre las fronteras expresionistas; en las sensaciones temporales se mezcla atropelladamente el otro vislumbrar de sensaciones fuertemente impresionistas. En ocasiones se detiene morosamente la narración en un dato folklórico que sorprende y conmociona; al mismo tiempo sucesos realmente trágicos se despachan concentradamente en unas cuantas líneas: «Desta manera anduvieron tres años pasando grandes trabajos, hambres y fríos; y murió de hambre la mayor parte dellos, que no quedaron vivos cincuenta, sin descubrir hasta en fin de los tres años buena tierra, que todo era ciénagas y anegadizos inhabitables»; es Francisco de Jérez quien nos cuenta la conquista del Perú; para ello recurre a una puntualidad cronológica auténticamente irracional: tiene la misma importancia en el lugar de la narración que el capitán quede como muerto (enflaquecido de hambre y con siete heridas como número por lo menos curioso) que que se llegue a un pueblo «situado sobre la mar». A la impresión sucede la expresión lógica, y se habla de cómo el pueblo se apoya en cosas más sólidas. En toda la narración de Jérez hay una terrible desolación fatalista: jamás se justifica nada con criterios morales: «(a Almagro) también fue desbaratado y le quebraron un ojo, y hirieron muchos cristianos; con todo esto ficieron a los indios desamparar el pueblo y lo quemaron. De allí se embarcaron...». Sólo existe aquí la afirmación de la necesidad de sobrevivir, la afirmación de la existencia. De ese tema

nos hablará más adelante Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros*. Francisco de Jérez ciega a Almagro; insensiblemente, la causa de la aparición y de la permanencia del hecho que aquí comentamos nos trae la técnica del traje ajeno con el que se viste el narrador Onetti para martirizar y destrozar a sus personajes. La venganza de Larsen y la de Almagro también son en el fondo la misma: a menudo no se hace nada más que lo que hay que hacer entre los hábitos rutinarios de la desgracia. La miseria empuja a estos seres incluso más allá de donde el terror, el conocimiento y la superstición había llevado a los indígenas. La literatura expresa el mundo de esa naturaleza y al narrarlo lo convierte en algo que va a alimentar la historia: la colonización es el sustrato poderoso de las culturas posteriores que irán a la búsqueda de una realidad que en buena parte ha destruido la época colonial. Extraña paradoja: toda esta literatura alimenta la búsqueda de la autenticidad de una realidad que ella misma ha destruido; leemos así un estrato condicionante prehispánico, un supersestrato hispánico que es sustrato de las generaciones incesantes de la simbiosis mental y del mestizaje: estrato mítico de marginados, de él proviene una organización social similar a la hispana; el estrato hispánico aumenta con nuevos marginados toda la miseria americana; los estratos posteriores establecen de nuevo interminables e injustas relaciones: el hombre no sólo modifica la realidad, sino que la realidad tiene hábitos amargos, complejos y alucinados, de ahí que la modificación de la realidad que hace el ser americano no es lineal, sino icónica, y aun en los peores momentos la entonación es sagrada:

En lejanas regiones
tus pies de espuma, tu esparcida orilla
regué con llanto desterrado y loco.

Habla así Neruda en el *Canto general* de los mares de Chile. La mitificación de la tierra lleva al poeta, a medida que avanza la profundización expresiva de su obra, a identificarla en la representación de la mujer; mujer y tierra llegan a ser lo mismo en la obra del chileno genial. Exactamente igual que Francisco de Terrazas (h. 1525-1600), el primer y más antiguo poeta criollo. El que fue hijo del mayordomo de Hernán Cortés nos cuenta la historia de Huitzel y Quetzal:

Puesto encima de un árbol, divisaba
el fuego de las casas encendidas,
los llantos y las quejas escuchaba
de míseras mujeres doloridas:
una espantosa grita resonaba
de voces muy feroces no entendidas;
que sólo yo juzgaba que serían
tus largas manos que tras mí vendrían.

Las múltiples metamorfosis de la mujer en el mundo poético del renacimiento entran en confluencia con la incidencia del mundo lúdico prehispánico y producen un gesto metafórico en el que reside como precedente el gesto de exaltación de la mujer en la literatura posterior.

Andando el tiempo, el mundo que construyen estos marginados (o mejor aún, el mundo que los construye a ellos) llega a marginar. Los avatares políticos hacen de la cultura latinoamericana una cultura más viva que la hispánica peninsular, estancada ésta en la identidad dogmática consigo misma. El romanticismo accede al nuevo mundo con una infinita energía: trae consigo la profundización en el gesto de no esconder ni simular la identidad: ya no se busca a través de otros, y aunque así sea, es ahora una muestra orgullosa, no un modo de defensa, se van generando formas propias de escritura, hasta el modernismo impone una moda, y sin duda algo más que una moda: se impone a nuestra literatura cuál es la solución que encauza el lenguaje poético contemporáneo. La independencia ha traído consigo la profundización en el espacio del genio; la tensión política, que es allí complejísima, encuentra cauces verbales adecuados para expresar esa lectura icónica de la realidad. Se sitúan en tensión las soluciones nacionales, los gestos verbales, las ideas europeas. El redescubrimiento formal e ideológico de lo autóctono recurre a partir de ahora con más frecuencia al estrato europeo. La esmeralda del Inca Garcilaso estalla ahora en el volcán de Darío, se hace conflictiva y problemática hasta el suicidio en *La oda a los ganados y a las mieses* de Lugones. Recordemos al mismo tiempo que ya desde los años 70 del XVII suben las primeras voces satíricas y anónimas de la literatura gauchesca. Todo este redescubrimiento, mitificación y expresión de lo autóctono lleva a formas expresivas que son soluciones lingüísticas originales, pero que según se adentran en lo contemporáneo se leen desde determinadas formas ideológicas de la cultura europea. Este fenómeno no tiene absolutamente nada de extraño, pues cuanto más profundiza el ser americano en la expresión de sí mismo más se encuentra en un mundo construido en buena parte por medio de aportes extranjeros. De ahí la característica vocación de universalidad que hay en la cultura suramericana.

Y al fin vendrá a ser característico de esta cultura el descubrimiento de formas expresivas propias y profundamente originales, pero leídas desde la cultura europea, por no hablar de la norteamericana. Huidobro, Vallejo, Borges, Cortázar, Lezama Lima, Vargas Llosa, Octavio Paz y otros grandes creadores de la vida latinoamericana cumplen el rito de las soluciones encontradas en Europa a la pregunta y encrucijada de su ser americano. Todo ello se realiza dentro del extraño oficio de morderse la cola: la sugestión recaerá sobre los escritores europeos. Estos contextos

espirituales forman en realidad un círculo inagotable, pues desde Rubén los escritores latinoamericanos han sentido como profunda necesidad para la lectura de su cultura un distanciamiento que encuentran en Europa.

Entonces el discurso literario establece un nuevo contrapunto al leerse una cultura desde la universalidad y el resultado viene a ser que así se expresa mejor la última «extrañeza» del ser: lo contemporáneo europeo ayuda a construir la figuración de una identidad en la que él mismo es parte. Aquí es preciso reconocer que el movimiento es por un lado más complejo, piénsese en el interés por el orientalismo de un Paz, pero también más sencillo y lineal; por ejemplo, García Márquez. Baste quizá con recordar que en su literatura se condensa mejor que en ningún otro sitio las formas narrativas propias de las culturas agrarias. Su obra es la descripción de una realidad mágica y compleja que integra elementos míticos y cotidianos de la sabiduría popular. Piénsese en la coincidencia con las formas coetáneas de la narración que se establecen en el mundo mítico de A. Cunqueiro, en la inicial influencia de Valle-Inclán.

Si, por otra parte, antes buscábamos orígenes comunes para la expresión de la cultura mestiza, podemos ahora recordar el interés de García Márquez por la libertad narrativa que ofrecen los libros de caballerías, y en este sentido no será poco oportuno el recordar que Vargas Llosa haya firmado una edición del *Tirant lo Blanc*.

La lectura e interpretación de la realidad va desde el laberinto de las influencias culturales a la linealidad de las situaciones histórico-sociales. Y en estas últimas encontramos la actitud de aquellos escritores cuyo contexto social se mueve entre estructuras agrícolas patriarcales, situación que, como a Cunqueiro y García Márquez, invita a estos escritores a una angustia expresiva desde la que examinar su contexto: la vida histórica del espíritu de sus pueblos nunca es narrada puntual o cronológicamente, sino que es una representación emocional que convierte lo real en una aventura sin límites; a la experiencia se añade la energía del mito y se establece una nueva relación entre lo objetivo y la historia, de tal manera que el resultado es siempre la fabulación fantástica, la liberación.

En el fondo la estructura de su narración es la misma que la de todos los cuentos populares del mundo que han nacido en contextos económicos similares.

Es precisamente la literatura de García Márquez la que mejor recoge la linealidad y el laberinto. El laberinto de la identidad busca como base no sólo el análisis de lo autóctono prehispánico, sino que se recuerda también que sobre todos los problemas de la historia alucinada de

Macondo hay un barco perdido entre las páginas de la novela que ha servido para que hasta allí lleguen unos conquistadores, aunque la edad lo ha dejado ya en situación inservible; en el dictador llega a darse la situación alucinada de invitar a descubrir a los conquistadores una tierra en la que, si leemos cronológicamente su obra, ya está Macondo. Y en esa misma novela se ha escrito desaforadamente, casi hasta la insensatez, que en lo más profundo de esta realidad habitan las relaciones del azar y de la sorpresa (a la que ya nos referimos) como base de una identidad, de la que los españoles aún poseemos una buena parte.

El barco señala también, por otra parte, el proceso que lleva a una imagen por repetición a convertirse en elemento de una estructura. Pero no sólo aquí, también en otras culturas; valga como ejemplo que en el fondo de toda la literatura gallega de la emigración (y me refiero a esta literatura únicamente porque señala contextos económicos cercanos) está míticamente establecida esta imagen desde los viajes de Simbad hasta, superando los mismos límites de la misma emigración histórica, en el inicio del ser histórico galaico; el viaje por mar y la barca de piedra conducen a la construcción de una actividad mítica que encontramos conformada estructuralmente en la contextura de muchos relatos. Y este gesto del mito, el movimiento lineal del mito como sostenimiento de un ejemplo y el movimiento laberíntico del mito como reflejo de un interrogante cultural reside en lo más profundo y auténtico de este tipo de culturas, que han sido truncadas en su evolución y se han convertido en culturas que en alguna manera son mestizas y sufren los resultados de la diglosia.

Quizá por eso los escritores hispanoamericanos pocas veces describen objetivamente un mundo: se interrogan ante un mundo cuya autenticidad es ante todo laberíntica y estructuralmente compleja; más que cronológicamente historia, la realidad se presenta como ebullición, como duda, que es resultado de un ancestral cruce de razas y gestos, de generaciones incesantes. Desgarrar lo que se considera realidad es comenzar a encontrar una historia que es ante todo representada como intrahistoria épica, cotidianeidad interrogante; por eso su escritura se estructura dentro de la pluridirección significativa del mito como única manera de ejemplificar didácticamente los círculos de una interrogación que no ofrece pluralidad más que para las formas de expresión, mientras que su sustancia única, su verdad, es la de la marginación.

Es así un triángulo azar-marginación-sorpresa, que en el fondo son los mismos peldaños que recorrieron los dos sustratos culturales iniciales (prehispánico e hispánico), el que enmarca la profundidad sonora de la realidad latinoamericana.

Esa diversidad y multiformidad de marginados ahonda en los pro-

cesos de búsqueda de su sintaxis durante el proceso de formación de las nacionalidades.

Históricamente la constitución de esa sintaxis (la ordenación en el discurso cultural de los elementos históricos dispersos) está condicionada por dos situaciones paralelas. La primera se refiere a las dos situaciones antitéticas iniciales del descubrimiento. Durante los treinta primeros años predomina la aventura, el impulso individual y la desorganización, para centrarse posteriormente el trabajo en la auténtica tarea de la colonización y organización de nuevas formas sociales. Paralelamente, en la cronología histórica el proceso de formación de las nacionalidades, es decir, la organización política como proceso, continúa a la primera situación de impulso independiente con el mito de la unidad como trasfondo. En la base de este movimiento paralelístico de la dialéctica de la historia reside como denominador común la violencia como resultado de la marginación. En la constitución de esa sintaxis está la violencia. Leamos la última página del poema «La Argentina» de Barco Centenera, del que se sitúa su llegada al Plata con la expedición de Ortiz de Zárate, hacia 1572. Termina así el canto XXVIII:

Aquí quiero dexallo prometiendo
En otra parte cosas muy gustosas,
Que estoy en mi vejez yo componiendo,
Del Argentino Reyno hazañosas
Batallas, que el Dios Marte va texendo,
Conquistas y noticias espantosas...

Más adelante, al fin, el hombre americano va a devolver a la metrópoli lo que la metrópoli le ha dado. Nótese que el mestizo, en buena parte resultado de lo hispánico, ya se siente otra cosa. Se dice en el *Cielito a la venida de la expedición,* que publica Hidalgo, anónimo, hacia 1820:

La patria viene á quitarnos
la expedición española.
... ...
Ellos dirán: viva el rey.
Nosotros, La Independencia.

Por esta época culmina como ahondamiento en la búsqueda de la identidad la idea de una nueva organización histórica; sería esta organización, poco precisa por otra parte, el núcleo del movimiento de ordenación.

Así comienza a buscarse en la concepción del mundo, nos referimos a la política en el sentido aristotélico, el presupuesto que otorgará la unidad al proceso multiforme de búsqueda del ser histórico.

Encontramos así una unidad estructural, la marginación; una diversidad en su tratamiento cultural, el polimorfismo literario, y otro proceso unitario externo al quedar incluida la literatura dentro de los procesos políticos que llegan a condicionarla profundamente. Pero el proceso curioso es que los elementos dispersadores y la realidad mágica vienen a producir en esta idea política una tensión tal que ésta resultará insuficiente y pobre para establecer una conexión entre los conceptos. Es este hecho el que viene a explicar a la postre el que en escritores como Borges o Lezama Lima resulten insuficientes sus concepciones políticas para mostrar la realidad de Latinoamérica mientras su obra recoge muchísimo mejor al ser americano e incluso se convierte en generadora de su significado.

Es así de nuevo la literatura la que toma el relevo, y no estaría mal aquí incluso recordar, por ejemplo, todo lo que de cultural hay en una revolución como la cubana y todo lo que ella misma ha dependido de la literatura. Incluso al fin y al cabo tanto el héroe mítico de la independencia como la figura del guerrillero no están tan lejanos del caballero medieval o del renacentista y conquistador o del indio legendario. Recordemos además que la lucha política ha sido reflejada en un libro titulado *Canción de gesta.* Y la profunda interacción del triángulo marginación-literatura-política explica tanto la exaltación de la violencia que encontramos en Borges como el encuentro mitológico con el ser americano del *Canto general.* No es ya demasiado difícil entender el hecho de que ha contribuido tanto como la lucha política para atacar a esa terrible especie que es el dictador, caracterizada por reproducirse al morir, toda la literatura escrita desde Valle hasta Roa Bastos. Así en la literatura latinoamericana encontramos el hecho, hasta cierto punto sorprendente, de que con cierta frecuencia trata de llenar el vacío que genera la incapacidad política. La respuesta de ésta es distinta que la que se da en otras partes del mundo. En Inglaterra se entierra a los poetas en la mejor y más famosa de sus catedrales, en Francia dan nombre a sus calles. En América se destruye la casa de un poeta porque éste era el habitante mágico cuya literatura era ya más que literatura.

Es ésta una actividad paraliteraria que termina por imponerse como necesaria a muchos escritores latinoamericanos, pero recoge tanto las semillas de su propia tradición como la costumbre que Vallejo aprendió largamente entre los escritores europeos. Aun así, todo este espacio político que llena la literatura es allí mucho menos lineal que entre nosotros; se establece siempre en él el rasgo de lo mágico y la interrogación ante el laberinto; ello llega a verse claramente, por ejemplo, en la incorporación de formas surrealistas. Quiero decir con ello que con frecuencia la literatura política en Latinoamérica está desbordada por su misma

coherencia ética y vitalista: es una literatura total que asume el laberinto humano colectivo, pero también el individual del creador. Es así lugar donde la historia y la naturaleza se concentran hechas lenguaje, y su discurso se establece tanto como búsqueda de la reflexión colectiva como búsqueda de la identidad cultural individual, como necesidad de autoafirmación, como reflejo y defensa ante la desprotección; en este sentido viene a ser también profundamente mestiza: necesita la unión con lo otro-extraño para protegerse de la marginación.

MANUEL VILANOVA

Polígono de Coya
Bloque 16, 11.º izqda.
VIGO

TERCER ROSTRO INTERIOR AEREO: RAMON LLULL (RAIMUNDO LULIO)

I

AGUA

Canto sobre la enhiesta blancura de la ola para transformarla en lenguaje de interrogación y búsqueda, porque el mar es una sucesión de puntos suspensivos, un oráculo de nostalgia. Y la belleza es el hedor que el alambique conserva después de la obra, cuando el tiempo se embelesa en su propia contemplación, y el artista fluye hacia el incendio de la vasija donde se escucha latir al Sol. En el lugar, torrente solitario donde los puntos cardinales intercambian sus misiones, donde lo visible se detiene en la estática pasión de un museo fantástico, practico la perpetuidad, el desmoronamiento y la alegría. Canto que asciende al corazón deshabitado, que vaga entre los laberintos intestinales del cuerpo, que termina y recomienza como un golpe de sangre en las arterias, como un grito en la caverna del silencio, como un pan que se espesa en la imagen del hambriento, que se diluye en la extrañeza de un accionar ascético.

Canto que canto.

Sol concluido.

II

TIERRA

La estación es breve y no sirve de alimento, de estadía en la habitación del ocaso. Todo es una palabra que el viento deshace, una alternatitiva de abandonar el pecho materno, un arco iris.

La ciudad se desangra, sonámbula; florece en la mano que sostiene su endeble coraza. Está perdida y lo sabe, pero ella siempre es medianoche, cuando el tiempo no es de un día ni del otro, ni del próximo que tal vez sea una herida que apresure la sorpresa de un final estrepitoso, de un regreso que sea hueso ambicionado, calor perdido, vida.

III

A I R E

Y yo, oculto en el vértigo formidable de un viaje que no sólo es aventura, que no sólo es tentativa y afán de conquista, sino que también es amor y solidaridad; no sólo cálculo, también quimera.

Por eso las persecuciones contra mí se sucedieron como las estaciones desde que realicé el primer trabajo; no lo relato porque me aflija comprobar el terror del músculo, la indiferencia de la mente ante los colores. Lo escribo para no olvidarlo, para no ceder a la tentación de creerme un protegido, para no dejar nunca de ser noche a la intemperie, interrogante de pasiones, relámpago de furia en los convenios alquilados, perro sarnoso que rasca con leyes sus heridas.

IV

F U E G O

Toma una onza de luna. Cúbrela con un polvo que hallarás esparcido en el sendero del sueño, en la pared de sal que es espíritu y materia del aire. Enciende un fuego que no alcance para calcinar al morador de la melancolía, al heraldo ciego. Y déjalo vivir, crecer en su camino de color. Verás como pronto el rojo será el dueño del destino, y luego el azul, hasta que el negro dicte la sentencia, y el animal impuro se deslice fuera de su cuerpo, como una herida mortal en un pecho abstracto.

Al negro le sucederá el blanco, del mismo modo que el dos sigue al uno, el hombre a la mujer, la muerte a la vida, la música al silencio, o la energía a la energía. Y el blanco verá morir su arrogancia: niña que se pierde en la lágrima del elogio inesperado.

Y finalmente surgirá el amarillo, menstruo y vibración del universo.

V

QUINTAESENCIA

La espiga es un nacimiento de ternura, calidez incipiente como la del arroyo cuando el sol inaugura el deshielo.

Y es diadema de esperanza en el accionar de un hombre enamorado de su sueño, de su íntimo ofrecimiento a la piedra que se despierta en el vientre del horno.

Sonido del vino, piel invernal, ojo de semilla, voz incandescente. Hombre, sencillo y fatal.

Esta es mi historia, primera letra del grito proferido en el futuro de un cuerpo que se torna virginal.

PRIMER ROSTRO INTERIOR TERRESTRE: ARNAU DE VILANOVA

I

AGUA

He sido el Seductor, el enamorado del brillo de la piedra, neutra afición que me obligó a ampararme en el recuerdo del porvenir, en la libertad y en el honor del experimento que se provoca a sí mismo. Mutilé y derramé los cuatro caracteres del cuerpo. Vertí la sal *de la conciencia sobre la desdicha de un sueño que demora su cumplimiento, y aspiré el hálito sexual de la roca, rincón donde el amante y el artista unen sus austeridades profanadas con una increíble propensión al adulterio. En definitiva, extinguida la lujuria con olor a convento, proscrito el tedio de la catedral y expulsado el lánguido fulgor del sacerdote, el Universo es una ceremonia cuya misión maravillosa es convertir en pobreza a la opulencia. He sido el Seductor, el que engaña al espejo con un gesto imposible de captar.*

II

TIERRA

*Evoco el pasado, el calcinado ámbito de muerte rescatado en el recuerdo, en el ocaso de la mente que se desliza hacia el exterior como el pezón de un seno íntimo, espantado. Surgen ante mí las historias del goce, los cuentos del placer doloroso, de la revelación insólita al borde del abismo, del perfume que es manantial de su propia indiferencia, del hombre y la mujer comprometidos en un acto de amianto. Veo venir hacia mis ojos los ejércitos vencidos, las legiones perdidas, las razas extinguidas en el cansancio de una supervivencia que se suicida, las sectas infernales de los instintos, la tibieza de una tarde que ya no existe más que en la soledad apasionada de un brazo que busca compañía, los sueños incumplidos, los animales hambrientos que horadan en sus esqueletos, los países consumidos por el fuego del agua, por esa melancolía que es magia y costumbre, piel y alma. Veo venir hacia mis ojos el triste espectáculo del terror y la alegría; placer, angustia, obediencia a los que instigan al vulgo a la abstinencia de emociones. Veo venir al pasado, al héroe abyecto, al crepúsculo del éxtasis, porque el mundo termina en 1335 *, y el pasado deberá acudir a esa cita impostergable, donde cada uno deberá pagar el precio de su destino material, para volverse invisible.*

III

AIRE

Frío y calor en la ausencia del termómetro, ángel y furia, brizna del ser que se lanza a la aventura de la inocencia, que reposa su cuerpo en el tálamo del sexo desgarrado, en el orgasmo estrepitoso y convulso, fruto y cadena, la libertad del ave en una corporalidad que no levanta vuelo, música excelsa pero sin sentido, volumen que se sumerge en la tina llena, y no desplaza una cantidad de líquido igual a sí mismo.

---

* Predicción de Vilanova.

IV

FUEGO

El vértigo es una victoria del mundo, una incitación a una vida que no reconoce límites, que es sosiego y audacia, día de relámpagos, sabor y adoración de un ídolo insípido. Huellas desconocidas albergan desde siempre la respuesta del Tiempo ante la requisitoria del instante; y la albergarán siempre, aun en la masacre y en la fiesta, aun en el momento en que el espermatozoide fecunda su propio egoísmo, con la profesionalidad que únicamente poseen los entes naturales, despiadados y tiernos. En el ejercido oficio de creador, se practicó el incesto como único sistema.

V

QUINTAESENCIA

Sendero de piedras que se transita por la inmovilidad: por aquí voy al interior del cuerpo, al descubrimiento y negación de mis esencias. Por aquí voy a perderme en el azar de un encuentro ulterior.

He hablado demasiado.

TERCER ROSTRO INTERIOR IGNEO: FRIEDRICH NIETZSCHE

I

AGUA

Se levanta la tierra por sobre la sombra de un sol que impide la herencia, que arroja al pasado en la desesperación del incumplimiento, de lo que no se ha realizado por pereza.

Crece el sueño del Tiempo y se fragua una conciencia que alimente guerreros que nunca serán hombres. Y al mismo tiempo, en la fantástica vecindad de una ciudad que nos cohabita, una niña juega con una muñeca furiosa.

Sobre el alto muro de la flor inaccesible canta el verano su deseo terrible, su antiguo anhelo de calcinación, de sudor de fruto en el hedor del viento. Estoy en la contemplación y en la exaltación. Estoy sumido en la caída de una hoja marrón y en el ascenso de un pájaro celeste. Estoy en una palabra que vuelve a cumplir el circuito que rodea a la esencia impenetrable del lenguaje.

Estoy en el monólogo de un trozo de madera naufragando en el fuego.

II

TIERRA

No tengo mercancías para iniciar un trueque, ni posesiones que vender; no tengo la moneda que abre y cierra infinidad de puertas, ni la fama del que consigue vítores con sólo deslizar el eco de una flatulencia mental. Todo en mí es trabajo, dedicación y pálpito; no poseo la magia de convertir a un conejo en una paloma mensajera, ni cuento con la ayuda de un saber misterioso que me permitiría abandonar la música e ingresar al pentagrama a seducir corcheas. En la noche gobierna mi voluntad invencible, mi decisión de traicionar la mansedumbre de un pensamiento que ni siquiera sacrifica su futuro en pos de una conquista estelar que uniría los dos extremos de un punto.

Esa es mi consigna: seré el sacrificio de la voz que ofrece su poder, la encarnación de una idea fugada del laboratorio.

III

AIRE

El lago es el universo en trance hipnótico, una verificación de la materia elaborándose a sí misma.

Vuelan aves y se posan sobre la quietud del agua, semejan ideas que no logran atravesar la superficie de la mente, prudentes y temerosas. Es posible descubrir el entierro del humo que se celebra en el lecho celeste, la lenta incorporación de una piedra sobre la ondeante paz del elemento.

No tengo palabras para describir el momento que sucede, mi indómita mirada se ha posado sobre una línea que une las dos orillas de mi vida reflejada en la Naturaleza.

El silencio hace el amor con el llamado erótico del cisne.

Me subleva la impresión de contemplar al mismo tiempo la esencia y el absurdo. Mi niñez crece y se perfila hasta fundirse con mi ancianidad decreciente.

Estoy en el centro, en la certeza enorme e intransferible, estoy en el eterno retorno de todo ente a su comienzo.

IV

FUEGO

Mi pensamiento ha crecido con el curso de los años, se ha consolidado a partir de una idea en la que es posible creer racionalmente. He desnudado a todos los fantasmas y he planteado al creyente la alternativa de la victoria desastrosa para ponerlo frente a la decisión de elegirse a sí mismo.

He viajado y no he notado el cambio del paisaje.

Mis retinas visitaron el vacío de una huella que se persigue a sí misma, y siempre concluyen la búsqueda en un espejo donde se descubren azoradas.

Murmuran la plegaria, inclinan sus cabezas, sus cuerpos se abandonan a la certeza de una comunión increíble, el silencio se aburre en su propia sustancia, el sacerdote se eleva al subir a la tarima, el país se detiene masticando la hostia, las cabezas se elevan, termina la fiesta, cada uno a su propia condena, el templo se duerme, la música cesa, y el azar se sonríe, burlonamente.

V

QUINTAESENCIA

Zaratustra conoce el terror que sucede a la contemplación profanada, el pánico tremendo de provocar el goce. Nada hay en el mundo que él des-

conozca, hasta su nombre tiene la cautela de un animal que busca su caverna. Su soledad lo enaltece como el brillo perfecto a una pepita. Su vida y su muerte son dos imposibles que coexisten en la ignorancia que ambas se dedican.

«MI IRASCIBLE PUÑO ES EL ABRAZO QUE TIENDO AL UNIVERSO.»

DANIEL GUTMAN

Avda. Ribadavia 8481 6/«A».
1407 BUENOS AIRES
ARGENTINA

EL TEATRO DE FANTASIA DE BENAVENTE

1. El teatro de fantasía benaventiano: su carácter y sus formas

La primera incursión de Benavente en el arte dramático le llevó a crear un *teatro de fantasía,* expresado en una serie de piezas cortas, unas en forma dramática, otras simplemente dialogadas sin escenas y otras en prosa narrativa, recogidas todas ellas en su *Teatro fantástico* (1892), título que indica la gran importancia que tenía la fantasía de inspiración simbolista en los primeros pasos del novel dramaturgo. Más tarde publicó dos colecciones misceláneas en las que hay obras de parecido carácter: *Figulinas* (1898) y *Vilanos* (1905).

Si Benavente hubiera continuado este camino del arte de fantasía, inspirado en una estética simbolista, con gran influencia del arte dramático de Maeterlinck, su puesto estaría más al lado de algunos de sus compañeros de la Generación del 98, acompañándolos en el punto y no en el contrapunto de la misma estética; pero el hecho de que las obras del *Teatro fantástico* terminaran más en ser leídas que representadas influyó, sin duda, en alejarlo de esta estética y arte y llevarle hacia un arte realista de análisis psicológico, al principio, y luego a la sátira de la vida social.

Hay una nota que distingue el *teatro de fantasía* benaventiano de otras formas análogas de su comedia, en las que, como en algunas del *teatro infantil,* interviene también el mundo de la fantasía en los personajes, en la trama y en el ambiente, y esta nota es la distinta función que tiene en unas y otras ese mundo fantástico: en el *teatro de fantasía,* salvo en unas pocas obras incluidas en el *Teatro fantástico,* la ficción opera sobre un mundo de realidades humanas, y los personajes y ambiente de esa trama humana aspiran a ser trasunto de la realidad social, mientras que en el *teatro infantil* toda la obra pertenece al mundo de la ficción, inspirada en cuentos infantiles, en los personajes, la trama y el ambiente, sin que haya personajes con problemas y conflictos humanos.

2. Los límites de la comedia de fantasía benaventiana

Marcelino C. Peñuelas, al clasificar el complejo teatro de Benavente, incluye en las comedias de fantasía cuatro obras, según él, de este carácter: *La novia de nieve* (1932), *La noche iluminada* (1927), *La Duquesa gitana* (1934) y *El dragón de fuego* (1904)[1]. Sin embargo, nosotros creemos que no pertenecen a este grupo dos de ellas: *La novia de nieve,* por ser del *teatro infantil,* y *El dragón de fuego,* donde no aparece fantasía alguna, entendiendo por tal el mundo maravilloso o sobrenatural de condición mágica, sino que ese mundo es el oriental, exótico, pero real.

Salvo las primeras tentativas del *Teatro fantástico,* compuestas al principio de la última década del pasado siglo, cuando estaba de moda en toda Europa la influencia de Maeterlinck, que tenía a París como centro de su teatro simbolista, no produjo Benavente obra alguna de este carácter hasta el período de entreguerras, cuando ya en toda Europa había desaparecido hacía largo tiempo la influencia simbolista, y, por el contrario, las nuevas corrientes de *vanguardia,* como el *expresionismo* y el *surrealismo,* trataban de superar el *simbolismo* creando nuevas formas literarias, sobre todo en el teatro.

Benavente, siempre conservador y rezagado en sumarse a las corrientes estéticas, emprendió nuevas tentativas simbolistas en el período de *entreguerras,* cuando el *simbolismo* estaba agonizante. Pero no fue él solo quien sintió entonces en el teatro español esta atracción por la *comedia de fantasía,* sino que también se expresó en ella uno de los jóvenes dramaturgos de la llamada *Generación de la República,* Alejandro Rodríguez (Casona), que comenzó su carrera literaria con *Otra vez el diablo* (1935) y fue fiel a este arte toda ella.

3. Las fases del teatro de fantasía benaventiano

El *teatro de fantasía* de Benavente pasó por tres fases muy distintas, que se corresponden con tres diferentes períodos de su producción dramática y de la literatura europea en general.

La primera fase, representada por su *Teatro fantástico* (1892), compuesto en sus años mozos, cuando sólo tenía veinticinco años, es una colección de obras primerizas que nc se representaron por entonces y que eran como ensayos dramáticos inspirados en la estética simbolis-

[1] Marcelino G. Peñuelas: *Jacinto Benavente,* New York, 1968.

ta, la cual animaba el teatro europeo en la última década del pasado siglo.

Las otras dos fases, separadas de la primera por unos treinta y cinco años, pertenecen ya al llamado período de *entreguerras,* en el que Benavente, ya Premio Nobel, era el monarca del teatro español. Pero hay dos etapas distintas en este período: una transicional, un tanto unida a la primera, representada por *La noche iluminada* (1927), compuesta cuando el autor pasaba de los sesenta años y su teatro entraba ya en la decadencia, aunque conservaba parte de su brío, y la otra influida por las corrientes de *vanguardia,* en la que compuso *Vidas cruzadas* (1929) y *La Duquesa gitana* (1934) cuando tenía setenta años y era visible su decadencia.

Las obras de este período pertenecen a un arte muy distinto al simbolismo primerizo de su *Teatro fantástico,* un tanto de signo maeterlincknesco, y son también distintas, muy distintas entre sí. *La noche iluminada* todavía está unida, con su influencia shakesperiana, a la estética simbolista, y está un tanto emparentada con el arte de sus comedias de cuentos del *teatro infantil.* En cambio, en las dos de la segunda han entrado ya con ímpetu las corrientes de *vanguardia,* sobre todo el *surrealismo* y el *expresionismo,* y también la influencia del cinematógrafo, con su técnica y tendencia a lo inesperado y maravilloso.

4. Las fuentes literarias del teatro de fantasía benaventiano. La influencia inglesa en el teatro benaventiano

Cuando los críticos de su arte dramático, como Juan Guerrero Zamora [2] y Marcelino G. Peñuelas [3], al examinar las fuentes de sus comedias, ven sólo la de los realistas y naturalistas franceses de fines del pasado siglo, limitan en realidad su atención a las varias formas de su *comedia de sátira social,* que es para ellos la dominante y más caracterizada de su teatro, aunque no pertenezcan a ella sus dos obras maestras: *Los intereses creados* (1907) y *La Malquerida* (1913), ni sea tampoco, en su conjunto, la más numerosa, y por eso al así hacerlo dejan fuera del examen gran parte de su producción dramática, sobre todo sus *comedias simbolistas-modernistas,* entre las que se destacan la *comedia de fantasía,* el *teatro infantil* y la *comedia rococó,* donde las

[2] Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo,* Barcelona, 1961, vol. IV.
[3] Marcelino G. Peñuelas: *Jacinto Benavente,* New York, 1968.

fuentes son muy otras y un tanto distintas en cada uno de estos varios géneros.

En la primera fase del *teatro de fantasía,* el de la *anteguerra,* las fuentes son varias: la *comedia del arte italiana,* en primer lugar; Shakespeare y Molière, como dirá más tarde en el prólogo de *Los intereses creados;* la *comedia española del Siglo de Oro;* la general de los simbolistas, no sólo de los dramaturgos, como Maeterlinck, sino también de los cuentistas, como Edgar Allan Poe y del alemán Hoffman, cuya influencia es evidente en obras como *La blancura de Pierrot.*

En la segunda fase, representada por *La noche iluminada* (1927), del período de *entreguerras,* la principal influencia es la del teatro inglés, señaladamente de Shakespeare, de cuya comedia *El sueño de una noche de verano* tomó Benavente gran parte de los personajes e incluso algunas de las escenas.

En este punto, de la influencia inglesa en el teatro benaventiano, coincide con la tendencia general de su arte dramático, en el cual se acentuó esa influencia en el período de *entreguerras,* pues ya en 1919, justamente a principios de él, compuso dos obras dramáticas de muy distinta naturaleza, en las que es sumamente visible ese influjo: la tragedia *La vestal de Occidente,* sobre las relaciones afectivas entre la reina Isabel de Inglaterra y su favorito el conde de Essex, que terminaron con la decapitación del conde por orden de la reina, es una de las mejores obras dramáticas de Benavente, y *Y va de cuento,* en que dramatizó un tema del folklore germánico del flautista que libra a un pueblo de una plaga de ratones con la promesa de las autoridades de ese pueblo de que le recompensarán con una cantidad de oro, las cuales le pagan con la más negra ingratitud, así como de la venganza que tomó el flautista llevándose del pueblo a todos los niños de ambos sexos, que marchan tras la flauta encantada y que se esconden con él en un lugar desconocido hasta que el pueblo vuelve de su ingratitud.

El tema del flautista, cuya flauta tiene poderes mágicos, con el episodio de los ratones y la venganza del flautista, que no es recompensado, había sido tratado en la época romántica de la literatura inglesa por el poeta Robert Browning en *The pied piper of Hamelin (El abigarrado flautista de Hamelin,* 1842). Y había sido llevado a las tablas, ya en este siglo, por John Drinkwater (1882-1933) en su zarzuela del mismo nombre que el poema de Browning, a la que puso música S. W. Sylvester.

En cambio en *La vestal de Occidente* (1919) la influencia inglesa es más indirecta, más en el tema que en el arte, pues en él esta obra procede de fuentes francesas, no realistas o naturalistas, sino de este siglo, y no del teatro, sino del cinematógrafo: de *Elisabeth, la reine d'Angleterre*

(1912), película cuyo guión compuso el suizo Luis Mercanton y de la que fue director el francés Henri Desfontaines, aunque sin duda utilizó Mercanton para su composición una antigua obra romántica francesa, *Elisabeth d'Angleterre* (1829), de Jacques Ancelot (1794-1854).

La película de Mercanton y Desfontaines, que marca un hito en la historia del cinematógrafo, tuvo un éxito resonante en toda Europa y en los Estados Unidos. De esta obra procede sin duda la de Benavente y también otras tres que se publicaron años más tarde, todas ellas en 1930, es decir, en el mismo año, sin que un dramaturgo conociera probablemente la obra del otro en varias partes de Europa y de América: en alemán el austríaco Ferdinando Bruckner (1891-1955) escribió *Elisabeth von England*; el norteamericano Maxwell Anderson, *Elisabeth the Queen,* y el poeta y dramaturgo francés Henri Lenormand, *Elisabeth d'Angleterre.* Estas tres obras de dramaturgos famosos de distintas lenguas marcan el interés que había despertado en todas las literaturas europeas el tema de la reina Isabel de Inglaterra y sus relaciones políticas y afectivas con su favorito el Conde de Essex, tema que había aventado a todos los vientos la película de Mercanton y Desfontaines y a la que había dado la alta categoría de tragedia uno de los mejores del teatro español contemporáneo, Jacinto Benavente, como uno de los últimos brillantes esfuerzos de su declinante arte dramático.

5. El teatro de fantasía en el «teatro fantástico» de Benavente: sus varias y vacilantes formas

Las ocho piezas de este *Teatro fantástico*—siete breves y la otra más larga, *Cuento de primavera*—tienen una distinta naturaleza y una diversa estructura: algunas con una simple escena dialogada entre dos personajes y otras varias escenas con varios personajes, que en la más compleja, *Cuento de primavera,* se convierte en dos actos con varias escenas cada uno, un prólogo y un epílogo. Esta gran variedad en la naturaleza de la obra, en su estructura, en el número de personajes y de escenas, así como en la significación de esos personajes fantásticos y de su trama, revela que Benavente no tenía un solo concepto del arte fantástico, sino que éste se presentaba en varias formas de distinto carácter dramático.

Una de las notas comunes a casi todas estas obras del *Teatro fantástico* es la de presentar al amor como la gran fuerza emotiva que mueve las almas y gobierna a las personas, y que, por tanto, es la raíz de la acción dramática y de la trama.

Otra de las notas que tienen en común es su sentido simbolista de

su arte. Su simbolismo se expresa en todos los elementos de su arte dramático: en su ambiente, en su tema, en los personajes y la trama y también en el lenguaje, que es como un anticipo del elegante estilo benaventiano que veremos en *Los intereses creados* (1907). El simbolismo de los personajes se expresa muchas veces en forma de personajes que no tienen nombres individuales, sino abstractos: que son objetos inanimados en *El encanto de una hora*; en ocasiones personajes de la *comedia del arte* en *Comedia italiana, La blancura de Pierrot* y en parte de *Cuento de primavera,* y en personajes de la *comedia del Siglo de Oro* en *El criado de Don Juan*; y en otras obras en un simple diálogo entre el escritor y una entidad abstracta: que es el poeta y la musa en *Amor de artista,* y entre el autor novel y el modernista, símbolo de la estética modernista, en la obra que se titula de este modo *Modernismo.*

6. La forma alegórica y la célula de la comedia rococó: «El encanto de una hora»

La forma más simple y sencilla del arte dramático fantástico de Benavente es la primera de la colección del *Teatro fantástico,* titulada *El encanto de una hora.* En ella sólo hay dos personajes que discuten, en una brevísima escena, el encanto de su amor. Son dos figulinas de porcelana que están en el gabinete de un palacio, las cuales se animan al tocar las doce de la noche en el reloj de una torre lejana, repetidas las horas, como un eco, por el reloj de la chimenea del gabinete.

Las figulinas descienden de su pedestal para contemplarse en el espejo, dialogar sobre su belleza y la de la vida, que acaban de recibir en esta hora de encanto. Bailan al son de una dulce melodía y se besan animadas por el amor. La que hace de varón se llama *Incroyable* y la de hembra *Mervelleuse.* El beso causa un destrozo en la cara de porcelana de la dama. Para encubrir el daño se vuelven a besar, y se abrazan tan efusivamente que cuando viene el rayo de sol de la mañana para hacerlos volver a su pedestal se encuentran abrazados para siempre; y así los sorprende el nuevo día.

Esta breve pieza del *Teatro fantástico,* de inspiración simbolista, con sus figuras de rococó, de porcelana, su delicado amor que mueve las almas y también los cuerpos en la danza, es como el antecedente del «teatro de vanguardia» que compondrá Ramón Gómez de la Serna en la primera fase de su producción dramática en la *anteguerra* en la famosa *Trilogía máxima,* de la que sólo compuso dos obras: *El drama del palacio deshabitado* y *Sonámbulos.*

Esta obra, que no se representó por el tiempo en que la compuso Benavente, fue llevada a las tablas años más tarde, en 1905, en el «Teatro de la Princesa».

Tan simple como *El encanto de una hora* es otra de las piezas breves de esta colección, *Modernismo,* en la que también sólo hay dos personajes: el autor novel y *Modernismo,* que discuten los modelos del nuevo arte literario dramático. En realidad, esta obra, más que una pieza dramática, es un ensayo de crítica literaria del teatro de su tiempo, presentando la crítica en forma dialogada para que sea más fácil ver la doble perspectiva del pro y del contra a través de los juicios de los dos interlocutores que expresan las ideas de Benavente sobre este tema. Sus ideas dramáticas son las tradicionales de que el teatro es tanto moralidad como entretenimiento; añadiéndole como novedad el principio tomado del teatro de Ibsen de la sinceridad de la expresión dramática, de la sinceridad de las almas.

De mayor complejidad es *Amor de artista,* con tres personajes, el Poeta, la *Musa* y Don Prudencio, que se mueven en cinco escenas en las que se desarrolla la breve fábula de un poeta que anda desorientado hasta que recibe la visita de la *Musa,* la cual le anima a escribir para alcanzar la Inmortalidad, ya que ésta consiste «en transmitir a los otros el espíritu que da forma a la obra»; y también en ir despertando a través de los siglos, al contacto con otros espíritus, las mismas ideas, los mismos sentimientos que la animan.

7. La comedia italiana del arte y el teatro fantástico de Benavente: la pantomima y el teatro de marionetas

Una de las principales fuentes del teatro fantástico benaventiano es la comedia italiana del arte, en la que se inspiran dos obras de muy distinta naturaleza: *Comedia italiana* y *La blancura de Pierrot,* y también parte de *Cuento de primavera,* la pieza más extensa de la colección.

Los dos personajes de esta obra tomados de la *comedia del arte* son Colombina y Arlequín, los cuales aparecen siempre enamorados el uno del otro en el arte tradicional que se presenta en esta comedia... En dos escenas desarrolla Benavente un episodio original dentro del carácter tradicional que le asigna la *comedia italiana del arte* a estos dos personajes: Arlequín, para probar el amor de Colombina, se disfraza de Pierrot; Colombina, que no le reconoce en un principio, rechaza sus palabras de amor y su primer beso, pero en el segundo descubre ya que quien la besa es su amado Arlequín, al que besa ya con pasión.

La blancura de Pierrot se separa en cambio de las líneas tradicionales de la *comedia del arte,* pues ésta le asignaba a cada personaje un carácter y una conducta, y aquí vemos a Pierrot en un papel trágico, de asesino, contrario a su naturaleza tradicional. La misma obra expresa esta originalidad en el subtítulo de *Pantomima;* y está escrita en forma de acotaciones escénicas y relato que sirven para presentar esa pantomima.

La fábula es trágica: Pierrot, criado de un rico y avariento molinero, mata, para robarle, a una vieja vecina al molino, tan rica y avara como su amo. Para matarla se ha pintado de negro. Cometido el crimen no se le quita el tizne, por más que se lave, ni tampoco la sangre de la víctima, que le mancha y cubre parte del tizne.

La blancura de Pierrot, como *El encanto de una hora,* son como un antecedente de ciertas formas del teatro de anteguerra de Gómez de la Serna, con la diferencia de que *El encanto de una hora* está emparentada con las formas del mundo de la Serna entre la realidad y la irrealidad, y esta obra, *La blancura de Pierrot,* tiene un hondo sentido dramático de realidad viva que aumenta con los colores negro y rojo, que son como una estampa expresionista, y en su sentido trágico se entronca con *El lunático* y *Beatriz,* de Gómez de la Serna.

En *La senda del amor* la *comedia del arte* hace una breve aparición en la figura de Polichinela, quien muere, apenas aparecido, asesinado por Leandro por oponerse a sus amoríos. Benavente tituló esta pieza *Comedia de marionetas,* siguiendo de este modo la técnica que había empleado el belga Mauricio Maeterlinck, padre del simbolismo dramático, para algunas de sus obras breves. Y en este sentido esta obra es como una célula de un arte vacilante e impreciso, el que, ya maduro, compondrá Valle-Inclán en sus melodramas para marionetas. Como en los melodramas para marionetas de Valle-Inclán, en esta obra de Benavente el sentimiento de Benavente se deshumaniza al presentarse por medio de marionetas, de fantoches, los cuales, con sus movimientos exagerados, parecen moverse más por resortes mecánicos que por móviles sentimentales.

Leandro, el protagonista, mata en esta obra a dos personas: uno, su rival en amores, ya lo había muerto cuando empezó la obra, y a Polichinela, el padre de su amada, lo mata durante ella. De esta forma parece una parodia ridícula de un nuevo Don Juan Tenorio, que mata a su rival y también al padre de su amada. Es un teatro de parodia en que los movimientos de las marionetas hacen más exageradas y, por tanto, más grotescas las acciones.

En cierto sentido, esta obra breve es como un antecedente, en su ar-

gumento, de la rivalidad que reaparecerá en *Los intereses creados* entre el enamorado Leandro, que lo está de la hija de Polichinela, y éste, que se opone resueltamente a esos amoríos.

8. El sentido trágico en la fantasía: «El criado de Don Juan»

Estas fantasías de Benavente están presentadas con una cierta ordenación. La primera de la colección, *El encanto de una hora,* es una delicada *comedia rococó;* en las tres siguientes se percibe ya la influencia de la *comedia del arte italiana,* presente igualmente en la pieza más extensa de todas ellas, *Cuento de Primavera*; y al final de esta colección de fantasías hay dos obras en las que el escritor o poeta figura como uno de los protagonistas, cosa que también ocurre en *La senda del amor,* la pieza más breve de todas ellas, que está colocada antes de *Cuento de Primavera.*

Del mismo modo, las tres últimas obras, de las cinco que figuran después de *Cuento de Primavera,* están unidas o quizá agrupadas, una tras la otra, por un cierto sentido trágico, pues las tres terminan en muerte. Y esta nota trágica es la minoritaria y no la mayoritaria en el teatro benaventiano y también en estas fantasías: en *El criado de Don Juan,* éste mata a su criado Leonelo; en *La senda del amor,* Leandro mata a su rival y también a Polichinela; y en *La blancura de Pierrot,* éste asesina, para robarle, a una vieja avarienta.

El criado de Don Juan fue llevada más tarde a las tablas, pues se estrenó el 29 de mayo de 1911 en el *teatro Español.* Es una obra muy breve, como si fuera un episodio escapado de alguno de los muchos dramas de Don Juan que se escribieron en España o en el extranjero, de un drama de Don Juan en el que se refuerza el sentido dramático con un episodio nuevo, en el que Don Juan hace creer a la Duquesa Isabel que por su amor es capaz de estar horas y horas delante de su ventana, de pie en la calle; pero hace que sus criados, particularmente Leonelo, le sustituya en esta función. La Duquesa, viendo a Leonelo en la calle, curiosa por un lado y por otro enojada, le manda entrar en su casa para suplicarle que termine su presencia en la calle, y en ese momento llega Don Juan, quien al verlo en el cuarto de la Duquesa lo mata por celos, sin comprender que la Duquesa creía que era Don Juan. Al final no se sabe si la Duquesa, impresionada al ver que Don Juan había matado a otro hombre por celos, se siente atraída hacia él y se desmaya, o si, por el contrario, continuará resistiéndole, cosa que ya no lo parece.

9. Entre el teatro infantil y el de fantasía: «Cuento de Primavera»

En las ocho piezas del *Teatro fantástico,* sólo una, *Cuento de Primavera,* tiene una cierta extensión, y por sus personajes y temática está entre el *teatro infantil* y el de *fantasía.* En la historia del arte dramático benaventiano esta obra es un hontanar del que fluyen no sólo estas dos corrientes dramáticas señaladas, sino otras más del *teatro simbolista* de Benavente, como su farsa *Los intereses creados,* sobre todo en el prólogo y en el estilo.

A diferencia del *teatro infantil,* cuyos temas proceden casi siempre de los cuentos comunes a toda Europa, el de *Cuento de Primavera* tiene varios orígenes: la *comedia del arte,* Arlequín y Colombina; de la *comedia bíblica,* el rey Salomón; de la *comedia mitológica,* Ganimedes; del teatro clásico, Lesbia, Zara y Hebe; de los *cuentos infantiles,* el Príncipe Zafir y Zafirino, su consejero, que luego resulta ser su hermana; y otros, como Amapola, tienen un carácter de elemental simbolismo campestre.

Es de *teatro infantil* el tema de la Princesa Lesbia, que está soñando con que un príncipe le venga a hacer el amor y se enamora del Príncipe Zafir, sin sospechar que éste es el príncipe al que estaba prometida, que nunca había visto y por el que ella sentía repugnancia en casarse. Es una fábula un tanto parecida a la de *La novia de nieve* del *teatro infantil.* Sobre esta fábula se entretejen otras varias de muy distinto carácter, que son como un entretejido de los argumentos de varios tipos de comedia: una de *enredo,* otra del *Siglo de Oro español,* otra *comedia rococó* del teatro francés del *Grande Siècle* y también la enredada trama de una novela *bizantina,* con una mujer vestida de hombre: es la historia del Príncipe Zafir, que va acompañado del joven Zafirino, su hermana, vestida de hombre para no despertar el deseo concupiscente de quienes la vean; es la de Ganimedes, siempre enamorado de la Princesa Lesbia, hasta que se encuentra con un nuevo amor, el de Zafirina; y la de Colombina, que se viste de Príncipe Zafir para producir un nuevo enredo.

10. Los prólogos de las comedias de Benavente: el de «Cuento de Primavera»

La primera novedad que nos presenta *Cuento de Primavera* es su largo prólogo, que es un mónologo recitado o declamado más que hablado por Ganimedes. El empleo del prólogo como introducción al tema

y al arte de la obra nos revela su carácter simbolista. Esta obra, por su lenguaje retórico, de largas y entrelazadas frases, sonoras y melodiosas, por su tono alzaprimado, recibe un tono mayor, sin ser altisonante; no tiene el tono menor que llevó Benavente a la mayor parte de sus comedias.

Este será el lenguaje que oiremos en sus obras inspiradas en una estética simbolista, sobre todo en el *teatro infantil* y en el *de fantasía,* y que aparece también en su farsa *Los intereses creados,* donde alcanzó su máxima belleza. El largo prólogo, poético y sonoro, recitado por Ganimedes en *Cuento de Primavera,* es el antecedente más inmediato del que nos ofrece Crispín en *Los intereses creados.*

En este prólogo, como en los que emplea Benavente en las obras de carácter simbolista, a la par que nos presenta la temática de la obra como si fuera una obertura, nos da también una breve exposición de los principios en los que se inspira este arte dramático, los cuales en este caso son de puro simbolismo maeterlinckensco «de ensueño vago y borroso», destinado a despertar en los espectadores «un placentero mundo de ensueño». Por tanto no es aquí el propósito del arte ni el entretenimiento ni la moral, que defendió como principios de su estética en otras obras, lo que inspira estas de carácter simbolista, singularmente *su teatro infantil* y su *teatro de fantasía,* sino crear un mundo de ensueño.

El prólogo puede ser presentado en forma de monólogo, como vemos en este *Cuento de Primavera* y en *Los intereses creados.* A veces este monólogo, en lugar de aparecer como algo independiente, como un *introito,* se presenta en la primera escena, como sucede en *Comedia italiana;* pero en este caso no tiene generalmente esa escena el carácter melódico declamatorio que vemos en los prólogos simbolistas y también en la *loa,* que en otras comedias aparece en lugar del prólogo.

El prólogo puede también ser presentado en forma de diálogo, como vemos en *La senda del amor,* otra de las piezas breves del *Teatro fantástico.* En su prólogo, lo mismo que en su epílogo, hay dos personajes, uno de ellos el poeta, que discuten el tema de la obra que van a presentar: hablan del asunto de la obra en el prólogo y enjuician su representación en el epílogo. Técnica que utilizarán más tarde, ya en el arte de *vanguardia,* Valle-Inclán y Gómez de la Serna, en su arte dramático el primero y también en la poesía, y Gómez de la Serna sólo en el teatro.

En el *período expresionista* de la literatura española, cuyo esplendor pertenece a la década del 20 al 30 de este siglo, en el que se empleó muchas veces esta técnica de presentar varios puntos de vista, generalmente de distintas personas, sobre el tema o un episodio de él, utilizó Benavente una forma de diálogo como el de *Vidas cruzadas* (1929), en el que presenta el tema desde distintos puntos de vista o de perspectivas.

11. Los elementos escénicos: la plasticidad escénica, el vestuario y la musicalidad del canto. La música y el lenguaje

Como en una buena obra simbolista, representativa de esta estética, hay en *Cuento de Primavera* un abundante empleo de elementos escénicos de la más varia condición que aumentan el encanto y la belleza de esta obra primeriza.

Entre estos elementos abundan los de naturaleza plástica, representados, en primer lugar, por los varios y muy distintos escenarios que hay en sus dos actos con sus varios cuadros, y, en segundo término, por los vestidos con sus ricas formas y colores. En los escenarios, todos ellos de gran colorido, los hay de salas del palacio del rey Salomón, de sus galerías, de la sala del trono, de la parte exterior y del jardín del palacio, y de las habitaciones particulares, del camarín de la Princesa Lesbia, en el que la vemos en la cama con un vistoso traje rodeada de flores. Hay otras escenas de la campiña, particularmente de un bosque en la noche, y una escena de un molino.

Las luces, que son también de gran variedad y que van desde la natural y clara del amanecer a la del bosque en plena noche, y las artificiales de las salas, galerías y habitaciones del palacio real, le dan nuevos colores al ya colorista escenario.

En las obras del teatro simbolista benaventiano, sobre todo del *teatro infantil* y del *teatro de fantasía,* se registra siempre la presencia de elementos musicales, pues la música era el arte por excelencia del simbolismo. Estos elementos musicales se expresan por la propia música y también por el canto y por el lenguaje melodioso en que hablan los personajes. Hay dos escenas de canto, con las que se abre y se cierra el acto primero: se abre con una canción cantada por Ganimedes, que en ese momento andaba enamorado de la Princesa Lesbia, y se cierra con una canción a dos voces de Ganimedes y Zafirino, ya revelada su identidad de doncella, que cantan a su mutuo amor.

Otro de los elementos escénicos es la pantomima, que aquí baila Arlequín, que se ha disfrazado de rey para jugarle una broma a Colombina, y que resulta él burlado, porque al saber su amada que es Arlequín el que pasa por él, finge una conjura contra él de cortesanos que quieren matarlo y le maltratan hasta que revela su verdadera personalidad.

12. Los elementos cómicos en «Cuento de Primavera»

En esta primera obra del *teatro de fantasía* benaventiano hay una armoniosa combinación de elementos escénicos y dramáticos de la más varia naturaleza: *plásticos,* en el escenario y la vestimenta, de rico colorido aumentado con las luces y en contraste con las sombras; *musicales,* de canto, música y el propio lenguaje; de *varios enredos,* unos *amorosos* y otros *picarescos,* como en el juego, que parece una farsa en que Colombina persigue a Arlequín con los falsos conspiradores. Todos estos elementos entroncan esta obra con la comedia española rococó de la escuela de Agustín Moreto del siglo XVII.

Pero a su vez hay otros elementos dramáticos, que son como una contranota, que sirven de alivio a la corriente sentimental y lírica, que corre a lo largo de la mayor parte de la obra e introduce en ella una nota cómica, irónica. Esta nota irónica está representada por el Chambelán Sieteciencias, consejero del rey Salomón, con el que pasa revista, antes de la audiencia real, a una serie de tipos de sátira menopea: un príncipe, Reinaldo, orgulloso de sus jaurías y de los venados que caza, pero para el que puede ser ofensivo mencionar los cuernos en su presencia; el doctor Yerbaseca, necio y pedante; la noble señora Rialto, envanecida con su belleza y elegancia, y el poeta enamorado de sus propias poesías.

13. La influencia del teatro de fantasía benaventiano de la anteguerra y «Los intereses creados»

La obra maestra del teatro benaventiano es *Los intereses creados* (1907), que señala la plena madurez de su arte dramático. Escrita esta obra cuando Benavente cultivaba varias formas del teatro realista y naturalista, *comedias de sátira social* de la vida madrileña, de la provincial o pueblerina española o de ciertos ambientes internacionales de la Europa de su tiempo, parece un cuerpo un tanto extraño con respecto a ellas por su estética simbolista-modernista, sus personajes y su lenguaje y estilo; y el único punto de contacto que tiene con esas *comedias de sátira social* es el espíritu irónico, generalmente satírico, que anima la farsa. Comparados con estas comedias satíricas realistas-naturalistas, *Los intereses creados* parecen la obra de un autor distinto.

Pero esta extrañeza desaparece totalmente cuando se la relaciona con el *teatro de fantasía* benaventiano de la anteguerra, pues inmediatamente se percibe la gran deuda que tiene con él la obra maestra de Benavente.

Su deuda está, en primer lugar, en su estética simbolista, que le llevó a buscar en unas y en otras temas universales y ambientes y personajes literarios y no tomados de la realidad prosaica de la vida española, madrileña o provincial de su tiempo, o de la internacional. Esta influencia toma ya formas más concretas cuando vemos que en *Los intereses creados* utilizó Benavente personajes de la *comedia del arte* que había ya presentado en sus obras de fantasía. Y también es directa y concreta la utilización de un monólogo en forma de loa o introito para la presentación del argumento de la obra. Está además en el estilo y en el lenguaje, que ya no es el sencillo y de tono menor de las comedias de sátira social, sino uno más alzado, elocuente, melodioso y retórico, de rica y entonada frase; y así como en general en el ambiente poético en que están envueltas las *comedias de fantasía* y la *farsa.*

14. Shakespeare y el teatro de fantasía benaventiano: «La noche iluminada»

Benavente era un enamorado del teatro de Shakespeare. Por eso el primer arreglo de las obras del dramaturgo inglés que hizo Benavente para el teatro español fue *Cuento de amor* (1899), subtitulado *comedia de fantasía,* que era un arreglo de *Twelth Night* de Shakespeare. Más tarde, en 1911, publicó en *La Lectura* una traducción de *El rey Lear,* que no fue representada. Cuando volvió a la comedia en 1927, con la comedia de fantasía *La noche iluminada,* estrenada en el *teatro Fontalba* el 27 de diciembre, los personajes, aunque procedían de la comedia shakesperiana *Sueño de una noche de verano,* pertenecían a un mundo de fantasía proyectada sobre una realidad humana actual.

En *La noche iluminada,* al lado de estos dos mundos, el de la realidad humana y el de la irrealidad de los seres de ficción shakesperiana, aparece un tercero, el de los cuentos infantiles del *teatro infantil,* en la conversión de Rolando en un oso por el poder mágico del hada, el cual no recibirá su forma humana hasta que una mujer se enamore de él. Y para que sea completa, al menos en apariencia, la fusión de estos dos mundos, los personajes de la realidad humana llevan nombres ingleses (Miss Plum, Tony Misses Baly, Edgardo y Dick), así como también los de la segunda. Al levantarse el telón, en la primera escena, estos personajes cantan varias canciones, y una de ellas procede de un *Sueño de una noche de verano.* Y también de esta obra shakesperiana proceden: la reina de las hadas, Titania, y su esposo, Oberon; Puck, el travieso elfo; Mostacilla, otro elfo; y otros, como Flor de Guindo, parecen haber sido tomados de un cuento infantil.

La dualidad de este mundo aparece representada en las pinturas del telón, que está todavía sin levantar al empezar la obra, y en la música que se escucha mientras se levanta. En el telón, con un sentido *futurista* del arte y de la pintura, que exaltaba las máquinas como símbolos de la civilización de nuestros días, «figuran autos, aeroplanos, aparatos de radio, *jazz-band,* fonógrafos, etc.». Y todavía «al descorrerse el telón se oye toda clase de ruidos, motores, bocinas de auto, radiotelefonía, *jazz-band,* etc.». Pero «de pronto se extingue todo y se oye como una música celestial».

Un bosque, adonde han ido a pasar unos días los miembros de una fraternidad de personas de ambos sexos, basada en el principio de la amistad, sirve a media noche de escenario para estos dos puntos distintos, que trataban de encontrarse: en una parte de él, los alegres socios de la fraternidad, entre ellos Rolando y míster Plum, que creen que hay hadas y elfos en el bosque, y las mujeres que dudan de ello, entre ellas misses Baly y Alicia, y, en otra parte del bosque, la corte del hada Titania y su marido Oberón, con sus hadas y pajes.

La trama, que en otras *comedias de fantasía* sólo se yuxtapone sin soldarse, aquí logra el autor esa soldadura haciendo que cada uno de esos dos mundos, el de la realidad y el de lo sobrenatural, traten de acercarse el uno al otro: los seres vivos, despertada su curiosidad por Rolando, que asegura haber visto a las hadas en el bosque y que su acompañante tomó por actores de una compañía de cine, y las hadas, sobre todo la reina Titania, deseosas de que los vivos crean en su existencia. En estas escenas de reconocimiento mutuo de estos dos mundos, uno visible y otro invisible a veces, hay escenas entretenidas y picarescas.

Como en toda obra simbolista benaventiana hay un excelente empleo de las luces: el primer acto está todo él en sombra, mientras el segundo comienza con el amanecer en el bosque, por donde andan perdidos los buscadores de hadas y duendecillos, los crédulos varones y las incrédulas damas.

En el diálogo, sobre todo en el del travieso duendecillo Puck, el primero con que se encuentran, hay una serie de referencias a los problemas políticos y literarios de la Europa de aquel momento, del bolcheviquismo y del surrealismo, que Benavente veía con gran hostilidad.

Una parte del cuento infantil es la transformación de Rolando en un oso por Titania, la reina de las hadas, y así, de oso, estará hasta que alguna mujer se apiade de él y lo quiera. Con este oso van por el bosque las hadas y los duendecillos vestidos de húngaros, que se encuentran con

los amigos de Rolando, de los cuales sólo míster Plum, creyente en las hadas, sospecha que el oso es el propio Rolando.

En esta obra hay una constante presencia de un mundo semejante al del cinematógrafo, con continuas referencias a él por los personajes reales, y este mundo toma cuerpo en el Palacio de Cinelandia, adonde llevan las hadas y los duendes a los personajes reales, a los que ellos, disfrazados de pieles rojas, acaban de capturar.

La simbiosis total de los dos mundos, el de la realidad y el sobrenatural de la ficción shakesperiana, se completa en la escena final en ese Palacio, en que Titania le devuelve a Rolando la figura humana en el momento en que todas las mujeres del grupo le besan y le abrazan. Titania se despide de sus nuevos amigos, y con ellos del auditorio, con un canto al amor capaz de transformar un animal salvaje en hermoso galán, y en ese momento la escena de la noche es iluminada por las luces de un árbol de Navidad, símbolo de la fiesta que se celebra por los días en que se estrenó en Madrid esta *comedia de fantasía* benaventiana.

15. Elementos surrealistas en la comedia benaventiana: «La Duquesa gitana»

Benavente, hijo de su tiempo, aunque marchara a veces rezagado y otras a contrapunto de sus compañeros de generación, no se pudo librar de las influencias de las dos grandes corrientes literarias que dominaron en las letras europeas, y en las españolas con ella, en su época, y que fueron, en el período de entreguerras, el *expresionismo* y el *surrealismo,* que dieron a la literatura española contemporánea la década de mayor esplendor de 1920 a 1930, que fue la primera de este período. Esta influencia se dejó sentir, sobre todo, en su *comedia de fantasía:* el *surrealismo,* en *Vidas cruzadas* (1929) y en *La Duquesa gitana* (1932), y el *expresionismo,* en la primera de estas dos. El *surrealismo,* creador de un mundo de fantasía a través de los sueños y de la locura, y el *expresionismo,* buscador de nuevos horizontes, más amplias y complejas perspectivas, como vemos en *Vidas cruzadas,* donde hay dos personajes que no son protagonistas, sino espectadores interesados, que aparecen antes de empezar la función para darnos sus opiniones sobre la vida social en general.

Con estos nuevos elementos de fantasía, procedentes de las nuevas estéticas *expresionista* y *surrealista,* se combina una realidad humana totalmente distinta a la que habíamos visto en *Cuento de primavera* y también en *La noche iluminada,* que están todavía un tanto cerca de

las fuentes literarias, incluso de los cuentos infantiles, mientras que la realidad humana sobre la que va a operar, a partir de este momento, la fantasía es la social de los dos mundos gratos a Benavente: el internacional, un tanto cosmopolita, de la Costa Azul o de otros lugares semejantes, en que se reunía esta gente todavía al empezar el período de entreguerras, y el de la sociedad burguesa y aristocrática madrileña.

De estas dos obras, la que se corresponde de una manera más clara con el concepto de *comedia de fantasía* de Benavente es *La Duquesa gitana* (23 de octubre de 1932), titulada también *comedia de magia,* en cinco actos divididos en diez cuadros.

En esta obra, el mundo de la realidad social humana es el de la vida contemporánea, presentado a través de los dos mundos de la *comedia de sátira social* o de la *comedia de sociedad* que aparecen más en la obra benaventiana: el de la clase media y la aristocracia madrileña y el de esa misma sociedad trasladada a los centros de entretenimiento internacional en varias partes de Europa, algunas veces la Costa Azul francesa o italiana. En esta comedia, ese mundo está representado por una familia burguesa corriente, con dos esposos, Aurelia y Jenaro, y sus padres, Liborio y Bibiana, con sus problemas sociales y económicos, y también con sus aspiraciones y esperanzas de un mundo mejor. La hija, el esposo y el padre de ella representan lo que hay en el burgués de práctico, y la madre, Bibiana, lo que tiene de soñadora el alma burguesa.

En este mundo de la vida burguesa cotidiana, prosaica, se introduce la fantasía traída por un pintor, Rosendo Flores, que viene en busca del retrato de Aurelia, que él había pintado para enviarlo a una *Exposición internacional* en Nueva York, donde lo exhibe con el título de *La Duquesa gitana,* y es este cuadro, con su título, el origen de todo el mundo de fantasía que surge poco después del envío del retrato a Norteamérica y que no sabe si ocurre en la realidad social viva, con la ayuda de entes de ficción *(El judío errante, El animador, Un geniecillo)* o de personajes de la vida internacional, de signo inglés, gratos a Benavente *(Lord Pembroke, Un príncipe* y *Una princesa),* o simplemente es un mundo soñado por los protagonistas, pero que no ha ocurrido en la realidad o, en parte, es la expresión de la locura del pintor Rosendo, que termina recluido en un manicomio.

El primero y el quinto acto son como el marco burgués de la realidad burguesa y cotidiana de la obra. En el segundo comienza ya la nota de fantasía con la aparición de un geniecillo que le pone a la desprevenida Aurelia un manto de vistosos colores, que es el velo de la duquesa gitana. Con el retrato, el duende desaparece por la ventana abierta de su sala hacia la noche estrellada. En el tercero y cuarto se

desarrolla la fábula fantástica de la duquesa gitana, fábula que no se sabe si es soñada o producida por el poder mágico de algún encantador, como el *Animador* o *El Judío Errante,* que son personajes de esta obra.

Esta nota de fantasía se introduce ya en el segundo acto, antes de la aparición del duende y de la desaparición de Aurelia, con la llegada a la casa de esta familia de los periódicos norteamericanos con las noticias del gran triunfo en una Exposición en Nueva York del pintor español Rosendo Flores, con su cuadro *La Duquesa gitana,* de la que, según estas noticias, está enamorado un Grande de España y por la cual se quiso suicidar el propio pintor del retrato, y que dan, como colofón de esta historia, la noticia de la desaparición de la figura de la duquesa, que fue cortada por un ladrón desconocido.

16. El mundo de los sueños en «Vidas cruzadas»

A veces es mínima la intervención de la fantasía en esta clase de comedias. Esto lo podemos ver en *Vidas cruzadas* (1929), subtitulada *Cinedrama en dos partes,* la primera en diez cuadros y la segunda en tres, con un epílogo. El subtítulo de *Cinedrama* nos indica su vinculación al mundo del cinematógrafo, donde es mucho más fácil presentar una fantasía, cualquiera que sea su clase, sin necesidad de la intervención de elementos sobrenaturales, como hizo en las fantasías de la *comedia de magia* y existe en *Cuento de primavera, La noche iluminada* o *La Duquesa gitana.* En *Vidas cruzadas* no hay intervención de elementos sobrenaturales, sino que lo fantástico queda reducido a entidades o seres abstractos, como son el *hombre de sociedad* y el *hombre insociable,* al comienzo de la obra, y al ladrón de sueños, ya en el desarrollo de la comedia, que son como corporeización de ideas o de sueños de los mismos personajes, este último, y de los de la crítica social y literaria, los primeros.

A diferencia de *La noche iluminada,* en la que el mundo de la vida humana era también el ficticio, el extraño y exótico inglés de una fraternidad de jóvenes de ambos sexos, dedicados al cultivo de la amistad sin interferencia del amor, como una de las formas de la ilusión humana, la sociedad que bulle en *Vidas cruzadas* está anclada en el prosaísmo, incidencias y personajes de la vida social española, burguesa y aristocrática; de la sociedad contemporánea, vista primero en el ambiente de un lugar internacional con un casino, en el que se desarrollan algunas de las comedias benaventianas más conocidas, y luego pasa a Madrid, donde viven los personajes de esta comedia.

La ficción de la fantasía tiene sólo breves y rápidas intervencio-

nes en dos momentos distintos, y no se acopla y traba con el argumento de la misma obra, sino que queda un tanto al margen de ella. El primer momento está al comienzo de la comedia, en el cuadro primero, en que aparecen los personajes que no son protagonistas, sino simples comentadores de lo que allí va a ocurrir. Son el *hombre de sociedad* y el *hombre insociable,* que van a presenciar el drama humano para ofrecernos sus puntos de vista sobre él y sobre los problemas sociales que forman parte de su fábula. Son dos personajes de estética y técnica *expresionista,* pues *Vidas cruzadas* fue compuesta en el período del triunfo del *expresionismo* en España en la década de 1920 a 1930. Esta técnica fue utilizada en este tiempo por otros escritores españoles muy influidos por el *expresionismo:* por Valle-Inclán, en *Los cuernos de Don Friolera* (1921); por Ramón Pérez de Ayala, en *Belarmino y Apolonio* (1921), y por Pío Baroja, en el prólogo de *La nave de los locos* (1925).

La segunda aparición del mundo fantástico es todavía más breve, en el cuadro segundo de la primera parte, en que nos presenta al ladrón de sueños sobre el fondo de un telón oscuro con estrellas doradas, y como cola de las estrellas, todos los colores del iris, y en el cuadro tercero, en donde Eugenia y Enrique, los dos protagonistas de la obra, se supone que están soñando, cada uno en su propia alcoba, la cual no vemos, pues la luz sólo se proyecta sobre los rostros de las figuras con un fondo en sombra.

El argumento de la fábula humana de esta obra es uno de los preferidos por Benavente para algunas de sus comedias: el sacrificio de una mujer buena, una hermana, Eugenia, por un hermano crapuloso, jugador y ladrón improvisado, Manolo, que le pide dinero a Enrique y le roba a éste el dinero que le iba a prestar. Eugenia, para salvar a su hermano, se entrega a Enrique, que la perseguía, pero no intentaba casarse con ella, y cuando éste, después de seducirla, decide casarse con ella, Eugenia se niega a hacerlo, a pesar de que va a tener un hijo de él, y prefiere alejarse de Madrid y vivir retirada administrando su propio hotel de viajeros, en un lugar perdido, donde vive con su hermano y con su hijo. En este lugar la encuentran, en el epílogo de la obra, Enrique y su esposa Guillermina, que van de viaje. Enrique, que ha reconocido a los dueños del hotel y al niño como a su hijo, le promete regalarle un coche. Y su madre, que también ha reconocido a su antiguo seductor, le dice al hijo que, sin duda, aquel caballero cumplirá su promesa.

EMILIO GONZALEZ LOPEZ

The Graduate School and University Center
33 West, 42 Street
NEW YORK, N. Y. 10036 (USA)

TRES FUNDACIONES PARA BUENOS AIRES

No me mueve el amor,
sino el espanto...

JORGE LUIS BORGES

I

DE AMORES Y DE ESPANTOS

De amores y de espantos está hecha
la ciudad austral
que vivo y me combate.
Dura cuan changador,
sus recios hombros.
Horizontes de carne y overoles.
Fiera ciudad caníbal,
rica de mataderos insaciables.
Agresiva ciudad precipitada.
Creciendo el crecimiento de otras gentes
que llegaron cantando y esperando.
Que hoy esperan aún, pero no cantan.
Que le dieron un nombre
al jacal que hoy es calle,
al gran baldío,
en donde nacen hoy las avenidas;
un nombre que trajeron
junto a sus viejos trastos,
sus corazones nuevos,
su fe de tiempo y tierra
y esa nostalgia antigua
que hoy convoca
inexplicables lágrimas de nietos.
Ciudad sin miedo, donde nace el miedo,
su única timidez
es detenerse
al borde de un gran mar de cielo y pasto,

junto a un río león
con el que bajan
las tierras hacia el mar
entremezcladas
de ramas y lianas
y enredadas con ellas
las promesas;
ciudad que hoy
ha olvidado
la frontera de ayer,
rompe fronteras
y crece insobornable,
ancha desde sí misma,
alta como su cielo innecesario.
Todo lo cruza,
lo arremete fiera.
Buscando reunirlo
en su centella,
coloniza el país
donde se asienta.
Crece multiplicada
de miserias,
lágrimas y sudores,
que su bravo furor
vuelve herramientas.
Acumula, almacena,
industrializa,
edita, grava, acuña,
carpintera,
de sangre ajena,
del soñar de otros
inventa realidades
sojuzgadas,
arterias de dominio,
quimeras increíbles
de segunda edición,
tercera página.
Lanza mil nombres
para las gargantas,
mitos de ciego polvo
y de esperanza;
fantasmas de ilusión

y muchedumbre,
mentiras asombrosas
y asombradas.
Y de su condición,
nos condiciona,
el pan y la verdad
y la palabra.
Con secos martillazos
nos clava de sus clavos,
poniendo la alegría
en una cifra roja al calendario,
dejando a la tristeza
mil caminos, que llevan
hasta el mismo
boliche de letreros olvidados.
Y es tan grande
creciendo en nuestro orgullo,
que su jactancia es nuestra
y hasta nos pertenece
ese desprecio suyo que nos llega,
toda su indiferencia
de las hambres,
las ansias
y los sueños
que en ella se cobijan.
Pero también es nuestro
el diluvio de otoños,
que es su río
de barros peregrinos insaciables.
La primavera quieta
en las Barrancas
y un invierno británico
impertérrito
vereda de Florida.
Porque el verano
en ella
no es de nadie,
ni la zamarra de los villancicos,
ni el abeto alemán en la pileta,
ni el turrón sofocado del «gayego».
Diciembre es el aliento
de un campo inmenso,

como el mundo mismo
abrasado de vientos
y de espacios.
Aire del Portezuelo o Famatina,
brisa helada del lago Nahuel Huapi,
que se hizo achicharrar
en la distancia.
Suspiro negro y «coya»
que vuelto maldición
entra quemando
en la ciudad del blanco
y del soldado.
De amores y de espantos
está alzada
la ciudad austral
que vivo y me cobija,
ciudad amiga
de Buenos amigos.
Ciudad de la que guardo
un recuerdo más dulce que el recuerdo
y del que la memoria
cada día
se esfuerza en comprobar
que no fue un sueño,
ciudad a la que amé
dándola un nombre
de mujer y de beso,
ciudad a la que temí
sorda pelea
de la olvidada esquina cuchillera.
De amores y de espantos
la recuerdo
fiera ciudad mujer,
de la que guardo
el misterio increíble
de su entrega.
Y temida y rendida
en el recuerdo,
la muerdo y acaricio
y hoy la hablo.

II

Azotea, dame tu flor blanca,
dame la flor que no me dejaban cortar,
dame tu baldosa rosada.

VICTORIA OCAMPO

Si pudieras devolverme
una sola hora,
una sensación,
un rayo de luz
o un poco de sombra,
algo que viví en ti;
si pudieras restituirme
la primera mañana
de amigos y violetas
en que crucé tus calles.

III

PRIMERA FUNDACION

Es lo ulterior, lo ajeno, lo lateral,
el barrio que no es tuyo ni mío.

JORGE LUIS BORGES

Escondes un barrio distante,
lejano a todas partes,
sin estatua de prócer
ni árbol sombrío,
sin un comercio ni una «pizzería».
En él nos perdemos y encontramos
en medio de un gran bosque
de inhabituales puertas entreabiertas,
del que han huido
los rostros familiares,
donde no llega nunca
el autobús de rumbo conocido.
Un barrio que no existe

y fundarlo es un juego.
Colocándole un nombre a cada calle.
Inventando un patricio
que no nació en sus casas.
Urdiendo mil historias
que no ocurrieron
nunca de sus patios.
Que nadie soñó nunca
en sus alcobas.
Poniendo a sus dolores
silenciosos
un estruendo-dolor
imaginario.
Una leyenda de conspiradores,
amor que no se amó,
que sólo existe
el tiempo en que
callados, silenciosos,
cruzamos por el barrio.

IV

SEGUNDA FUNDACION

Ella ya lo ha olvidado,
te fundamos,
dándote un nombre nuevo
aquella noche.
Eras toda,
soñada Samarcanda,
Bagdad portuaria,
misterioso Toledo marinero.
Sin espadas ni barbas
te fundamos.
«Buena ciudad para nosotros solos».
«Ciudad vacía que llenamos toda».
«Ciudad palabra mordida en la boca»
«Ciudad cintura parada en el brazo».
Y fuiste en nosotros

un corredor de luces confidentes,
un desfallecimiento.
Tal vez nada.

V

ULTIMA FUNDACION

> *Para construir una ciudad es necesario simplemente una calle, o más bien una puerta de calle y un balcón. Lo demás se hace solo, ya sabemos. Una vereda que se desenrosca y se muerde la cola, unos árboles bien ejercitados para que anden en busca de una plaza y después los vecinos fundadores con barbas en el palco y con banderas.*
>
> CARLOS ALBARRACÍN SARMIENTO

Ciudad en que no nací,
nazco contigo,
te voy creando
nueva, inédita,
como si nunca
hubiera cruzado
tus plazas y tus sombras,
como si se tratara
de otra ciudad
distinta
y de una existencia
diferente,
como si tantas horas
y tantas sensaciones
no estuvieran unidas
a tu nombre.
Y así realizo
tu asombroso
primer descubrimiento,
la exploración primera,
la fundación secreta,
y me digo:

«Esta es la ciudad alta y ancha,
inglesa y española, italiana y polaca,
judía y árabe, rusa y americana»,
«pacífica y violenta, fuerte y débil,
serena y peligrosa»,
y yo te hago real
desde mis ojos,
desde mis pies,
con las manos,
que definen árboles
y paredes.
Tomando posesión
en el nombre de nadie
y el de nada;
levantando monumentos de viento,
lanzando ese discurso de silencio
que siempre has esperado.
Construyendo un balcón de sombras
para después colgar
una bandera antigua incomprensible,
haciendo aquí tu relación
reuniendo:
un error de llanuras,
mil rejas de pulpero,
un pajonal de vidrios,
cinco playas de olvido
y un pedregal de muertes
no lloradas,
y firmamos el acta
un jockey viejo,
que no alcanzó al primero;
un escritor de cartas
sin respuesta,
y un niño
al que robaron
la alcancía.
Es entonces
cuando una voz-tango
de vidrios sin llenar
y de nostalgias,
una voz-muerte
de vaciar el tubo

de somníferos,
una voz-coito
de hotel alojamiento,
una voz-grito
de balcón fugitivo,
una voz-agua
de la Costanera,
una voz perdedora
de Palermo,
una voz-hambre
y una voz-comida
vienen a saludarte
con la mía,
y al fundarte
por siempre
y para siempre
última vez
hasta que el aire
sea fuego,
y el mar de viento,
y la tierra polvo,
y el hombre ni recuerdo
tan siquiera.
Cuando tú
dejes de ser
lo que ya eres,
mi querida,
maldita,
horrenda,
hermosa,
abominable.
Mi sueño inevitable,
¡Buenos Aires!

RAUL CHAVARRI

Instituto de Cultura Hispánica
Ciudad Universitaria
MADRID

LA LEY

Iban a caballo siguiendo el camino casi invisible, echándose a la tabla de sus montados cada vez que la huella pasaba debajo de un algarrobo con las ramas demasiado pinchudas o apartando de un manotón las de los aromitos florecidos.

A veces, entre los laureles y los sauces de la orilla, se alcanzaba a ver el agua del Pay Ubre, tan verde, tan blanca, sacudida a ratos por los corcovos de un surubí o refilada por el brillo de un dorado pichón. Lejos, las vacadas y los ñandúes espiaban la salida del sol, apenas una mancha anaranjada contra tanta nube. Dentro de poco, el rocío de los bañados comenzaría a evaporarse y una neblina circular se asentaría en cada repecho. A esa hora, los martín pescador caerían como flechazos en el agua y los pájaros carpinteros sacudirían el monte con sus golpes. Las calandrias no. Las calandrias hacía rato que metían bulla, como los perros, saludándose de un puesto al otro, aunque los separaran kilómetros, o como el cururú paguero de los sapos, grandes como palanganas achatadas, interminable y parejo, viniendo de más allá, de los esteros, esas cincuenta leguas redondas de agua y tacuruzales, donde es más fácil encontrarse con el yaguareté o la lampalagua que con un cristiano, por más que anden los días y las noches, confiados en el instinto de los caballos, siempre al Norte, para llegar, al cabo de los días—si se llega—, a Concepción o a Itá Cué, hecha bolsa la ropa, sangrando el cuero por las picaduras de los jejenes, desencajado el rostro por el sufrimiento animal de la marcha, planchado el culo por tanta montura, destrozados los caballos a fuerza de espuela y de arrastrar la panza en los bañados.

Era, pues, la hora de detenerse, desmontar, estirar las piernas, aflojar la cincha de los caballos, maldecir, hacer fuego con ramas de espinillo y bostas secas de vaca, ir hasta el agua a llenar la pava, preparar el mate, armar un cigarrillo, ya repartida la tarea o el insulto con precisión total, hasta el detalle.

Con el primer mate, el sol era una explosión y ninguno dejaba de mirarlo, ni hombres ni animales. Los hombres (ésos) lo agradecieron: al mediodía calentaría a más de cincuenta grados, pero si comenzaba

a llover, con la violencia con que llueve en los esteros, nadie cruzaría el bañado grande y ellos tenían que llegar—a Concepción o a Itá Cué— antes que el otro se marchara, ahora que, al fin, sabían que estaba allí, en uno de los dos lugares; ahora que alguien les había podido decir: «El Caraí se quedó quieto. Ha dejado de andar huyéndoles. En Concepción vendiendo cueros de nutria lo he visto, y en Itá Cué, en el boliche del turco Antonio, se emborracha largo», no dicho así, es cierto, sino en guarany cerrado, lleno de cadencias y de íes acentuadas del más puro avá ñeé, casi idéntico al idioma de los carpinchos y las yararás, de los lobitos de río, de los gatos onza y hasta de las aves zancudas de los esteros, porque de ellos los hombres aprendían, desde vaya uno a saber cuándo, la capacidad de sobrevivir y la forma primaria de expresarse.

Volvieron a ajustarse las cinchas de los caballos, a hacerse los monos de loneta atados a la cintura con la pava para el agua caliente, los paquetes de yerba y de tabaco, la carne del charque grasiento, las galletas duras como piedra, y una vez más se reinició la marcha, respirando las últimas bocanadas de sombra, porque un día después el monte dejaría de ser monte y, a la izquierda, el agua blanca y verde del Pay Ubre iría haciéndose muy ancha, hasta confundirse con el Miriñay en la laguna grande.

El monte, efectivamente, dejó lugar a los esteros y entonces sí, sólo el instinto de las bestias podía guiarlos hasta los poblados o hundirlos en las trampas de los tacuruzales, hasta que de los hombres y de los caballos quedaran nada más, blanqueando bajo el sol de cincuenta grados, las osamentas relucientes, que se habrían disputado los buitres, los perros cimarrones y las hormigas-soldado.

Pero los caballos eran caballitos estereños, tan esmirriados y al mismo tiempo tan fuertes, y los hombres estaban seguros que ellos podrían llevarlos hasta Itá Cué o Concepción, en el centro de la enorme circunferencia, a aquellas islas donde con las grandes lluvias se cobijaban las vacadas y los gauchos alzados, las víboras y los flamencos, y que al bajar el agua quedaban otra vez casi deshabitadas; un par de almacenes, una escuelita solitaria, un retén de dos pobres milicos tan delincuentes u honrados como el resto de los habitantes de los esteros.

Detenciones breves, marchas interminables. Y una seguridad que daba fuerzas donde ya no quedaba ni aliento: hallarlo. No por venganza, sino simplemente porque así había de ser; porque el desquite como tal no entraba en la cabeza de los hombres que perseguían ni en la del que escapaba; porque los tres sabían desde siempre que aquello era así, no de otra forma, así, desde que el mundo era mundo y antes.

Cuatro días de marcha. El sol de cincuenta grados fue reemplazado por la lluvia en torrentes, la lluvia que si ellos hubieran sabido lo del

arca les hubiera impulsado a construir una—vaca y toro después; yacaré y su hembra; lampalagua preñada y una paloma, una torcacita de los montes para la futura paz de los salvajes, ésa que sólo sobrevendría cuando hallaran al Caraí, cuando lo achuraran, lo estaquearan, lo cuerearan, curtieran luego ese cuero para hacer con él un cabestro o un maneador, como el que trenzaron con el de Berón de Astrada para mandárselo en ofrenda a Rosas, según decía el Tata Viejo (soldado en su tiempo del Manco Paz cuando la carnicería de Pago Largo), que siempre hablaba de aquel caudillo de los bañados, tan joven, tan elegante, tan gaucho, convertido en maneador su cuero fino de hombre de ciudad, aunque dormía a campo abierto, como sus montoneros, que comía el locro miserable de la tropa, cortando a un milímetro de la nariz los grandes trozos de grasa con el mismo cuchillo que al instante volvía a colocarse como punta de tacuara.

Y mientras ellos avanzaban, el Caraí, aun sabiendo que ya estaban en camino, por esa comunicación precisa que en los esteros es la intranquilidad de una bestia que está donde acaba la vista, pero que sabe lo que ocurre diez leguas más allá (el vuelo irregular de un aguilucho, la queja a destiempo de los sapos), no quiso esa vez seguir huyendo. Una mujer, un oficio de nutriero, un gurí acaso prendido a sus alpargatas o la necesidad, también en él, de enfrentarse con el destino irremediable —«lo mismo es hoy que mañana», «lo que sea ha de ser»—hicieron, por fin, que esperara, que su vista se dirigiera al Sur, que dejara cerradas las trampas de las nutrias, que afilara su cuchillo y aún se hiciera otro con uno de los remos de la tijera de esquilar que estaba atravesada en el horcón del rancho, que probara las alpargatas sobre una pampita seca y hasta que la emparejara para estar seguro de no tropezar, porque allí ocurriría, y no en otro lugar, el duelo inequívoco, la lucha feroz de vencer o morir, sin miedo a que los otros fueran dos porque sabía que jamás atacarían juntos, sino de a uno, como debía ser.

Los hombres—lo que aún vivía de los hombres—arribaron a Concepción. Les dijeron que no, que en Itá Cué. Dejaron dos cueros de víbora y cinco de carpincho a cambio de yerba, tabaco, charque y galleta; estiraron las piernas, aflojaron las cinchas, matearon y otra vez al Norte, ahora ya cercano, ya seguro, conscientes de que esta vez el Caraí había dejado de huir porque ellos también sabían lo del vuelo irregular del aguilucho, la queja de los sapos, la intranquilidad de la bestia. Y avanzar, pues, era casi una alegría por la certeza del encuentro, aunque ese trozo del estero—el que separaba a la isla de Concepción de la de Itá Cué—fuera el más penoso, todo tacuruzal, hasta el vientre los caballos; nadando en muchos tramos; al paso algunos por la huella retorcida de los juncos; ahora «de la cruz» las víboras que antes eran

yararás y los hormigueros hundidos en lugar de los grandes túmulos, único secreto que ni los caballos ni los otros bichos poseían y en el que hasta las aves erraban, pagando la equivocación en dos segundos, para siempre.

Al fin, los hombres vieron el rancho, y junto a él, una silueta fina que miraba al Sur. La silueta vio a los hombres, casi dos referencias apenas, en el lomo de los animales, creciendo por momentos, del mismo modo que aumentaba su contorno a la vista de los otros, hasta hacerse el Caraí para los que miraban hacia el Norte y que después tuvieron cara, bigotes, crenchas negrísimas y sucias, ojos oscuros como los de él, cuando desmontaron cerca de la pampita preparada por el hombre solo, alisada con el lomo de los cuchillos, ahora uno en cada mano, con los que esperó a los que llegaban, de pie, serenamente terrible, y que estaban allí, a cinco metros de distancia, también serenos y terribles, pero que eran como sombras, nada más, por los diez días de marcha, duras las piernas, engarrotados los brazos por los jejenes, lacerados los tobillos por las espuelas permanentes, consumidos por la sed y el sueño, y que él midió en un segundo, seguro de la victoria sobre ambos.

También ellos calcularon la diferencia y pensaron, como en un relámpago de ira, atacar en conjunto y acabar de una vez con todo aquello, tan necesario, sí, y tan difícil; pero fue sólo eso—un relámpago—y supieron en seguida que lo harían (lo intentarían) como debía ser—de a uno—y comenzando también como debía ser—por el mayor—, otra ventaja más para el hombre solo, porque de los dos, el mayor era el más consumido, ya casi un viejo, en una tierra donde los treinta años pueden ser definitivos, y él, el hombre solo, vio todo eso, juzgó excesiva la ventaja, y aun sabiendo que no había testigos ni habría justicia, que los cuerpos podrían desaparecer para siempre entregándolos a las hormigas, que nadie se negaría después a aceptar su copa en los boliches, que sus cueros de nutria seguirían teniendo compradores y que el respeto de que gozaba en los esteros sería el mismo de siempre, arrojó un cuchillo como quien regala la vida, luego el otro, y esperó, la cabeza más alta que de costumbre, más hacia el Sur que los días anteriores, más serenas aún las piernas, abiertas ahora y no en posición de pelea como antes, caídos los brazos, firmes los labios bajo el bigote retinto.

Hubo una pausa larga, casi interminable. El sol (porque allí es el sol el que gira, no la tierra) caminó en el cielo como una cuarta. Una gallineta de monte concluyó de empollar y una hembra de yaguareté parió, por allí cerca, dos cachorros machos que en seguida le destrozaron las tetas. Nacieron vaya a saberse cuántas matitas de paja brava en los esteros (era el atardecer, que es cuando nacen los animales y las plan-

tas) y creció un milímetro el algarrobo del fondo. Crecieron también todas las uñas y las garras, los pelos y las cerdas de los hombres y las bestias, y en los caballos, ahora olvidados, el tiempo continuó su marcha hacia la ceguera indefectible de los caballitos estereños, porque en el fondo de sus lacrimales nacieron y murieron, en ese rato, miles o millones de microbios secretos.

Al fin, por esa misma ley inexorable, el arma avanzó, de punta.

GUILLERMO RODRIGUEZ

Colegio Mayor Argentino «Nuestra Señora de Luján»
Calle Martín Fierro, s/n.
MADRID

LA VIDA Y LA MUERTE DE BERTHE TREPAT

Pocos de los comentarios notoriamente ambiguos de Cortázar sobre su propia obra resultan tan engañosos como el siguiente en *La Vuelta al Día en Ochenta Mundos,* citado con tanta frecuencia:

> Para terminar: también a mí me gustan esos capítulos de *Rayuela* que los críticos han coincidido casi siempre en subrayar: el concierto de Berthe Trépat, la muerte de Rocamadour. Y, sin embargo, no creo que en ellos esté ni por asomo la justificación del libro. No puedo dejar de ver que, fatalmente, quienes elogian esos capítulos están elogiando un eslabón más dentro de la tradición novelística, dentro de un terreno familiar y ortodoxo. Me sumo a los pocos críticos que han querido ver en *Rayuela* la denuncia imperfecta y desesperada del *establishment* de las letras, a la vez espejo y pantalla del otro *establishment* que está haciendo de Adán, cibernética y minuciosamente, lo que delata su nombre apenas se lo lee al revés: nada [1].

En primer lugar, son pasajes de este tipo los que, junto con el ataque empeñado de Cortázar contra el «lector hembra», dan ocasión a ese «machismo» crítico que aclama servilmente las pretensiones de *Rayuela* —después de todo, los «pocos críticos» aludidos por Cortázar, ¿no constituyen en realidad la gran mayoría?—sin llegar nunca a percatar el verdadero acierto de la novela. En segundo lugar, las observaciones más bien despectivas sobre los capítulos que tratan el concierto de Berthe Trépat y la muerte de Rocamadour no hacen más que cohibir el examen detenido que dichos capítulos reclaman. Y, sin embargo, si se les presta la atención merecida, poco se tarda en reconocer, sin lugar a dudas, que es justamente en ellos donde se encuentran los más grandes aciertos del autor. A continuación nos limitaremos a examinar el episodio que concierne a Berthe Trépat [2].

En otra parte, hablando de Lezama Lima, Cortázar pide un Maurice Blanchot para hacerle justicia a *Paradiso* [3]: los capítulos 21-23 de *Rayue-*

---

[1] *Op. cit.,* México, 1967, pág. 27.

[2] Dejo el episodio de Rocamadour y el resto de *Rayuela* para un estudio más amplio de la obra de Cortázar que espero publicar en un futuro cercano.

[3] *La vuelta al día...,* pág. 36.

la también necesitan un Blanchot—o quizá un Cortázar, pues aquí Cortázar nos revela una capacidad «crítica» y «teórica» que nos lleva al centro mismo de una problemática que tanto preocupa a los críticos de hoy; y lo hace con una claridad y coherencia excepcionales. Tal vez este episodio sobre todo demuestra que la *ficción* es capaz de lograr una exactitud «teórica» que supera por mucho lo que encontramos, por ejemplo, en los «capítulos prescindibles» de *Rayuela,* y que esta misma ficción es capaz a la vez de desenmascarar las limitaciones de una ideología y de permitir un conocimiento nuevo e insistente.

Tan fácil como es abstraerlo y «antologizarlo», es importante, sin embargo, considerar el episodio (de Berthe Trépat) dentro de su contexto —o, mejor dicho, dentro de sus con-textos. Para empezar, es el ejemplo más crítico y significativo de esa serie de conciertos que atraviesa la obra de Cortázar desde «La Banda» y «Las Menades», en *Final del Juego,* hasta las «Instrucciones para John Howell», en *Todos los Fuegos el Fuego.* Es una serie preocupada, sobre todo [4], con la fascinación y la amenaza de la obra artística—el concierto, el escenario—y con la imposibilidad o con la futilidad de todo desafío o resistencia. Es probable que no se deba a una coincidencia el que este episodio se encuentra entre otros dos «conciertos»—la «discada» y el *tableau* de la muerte de Rocamadour: la «discada» nos recuerda el delirio seductivo de «Las Menades», mientras que la impotencia total de la *palabra* para efectuar un cambio en una *escena* fatal es la agonía central tanto del episodio de Rocamadour como de la de «Instrucciones para John Howell».

El segundo «contexto» en el que podríamos ubicar el episodio es el que constituyen los tres «capítulos prescindibles» que (de acuerdo con el «tablero de dirección») están más directamente ligados a él—los capítulos 79, 62 y 124, los tres íntimamente preocupados con la naturaleza de la novela. Todos ellos, sin embargo, están llenos de ambigüedades, y si bien contienen sugerencias y advertencias provechosas, también encontramos una cantidad de mixtificaciones profundamente ideológicas. Así, pues, no es cuestión de recurrir a estos capítulos para buscar esclarecimiento, sino que, por el contrario, un examen estricto del episodio de Berthe Trépat nos permite distinguir en ellos lo que es verdaderamente valioso de lo que tiene un tenor más dudoso. Sin duda el más importante de los tres es el 79, y por esta razón nos referiremos a él en último lugar.

El hecho de que Cortázar se haya referido explícitamente al capítulo 62 de *Rayuela* como una especie de «punto de arranque» para *62 - Modelo para Armar* ya señala su importancia. El tema dominante de este

[4] Tengo presente las otras «interpretaciones» que podrían dársele a estos conciertos—por ejemplo, «La banda», como instancia del temor del autor frente a la «chusma» peronista.

capítulo, recordaremos, es la impaciencia con la «Psicología, palabra con aire de vieja» (pág. 415)[5] y en cambio un interés en

> una interacción de otra naturaleza, un billar que algunos individuos suscitan o padecen, un drama sin Edipos, sin Rastignacs, sin Fedras; drama *impersonal* en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que *a posteriori*. Como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo del grupo comprometido en el drama (pág. 416).

y con

> fuerzas habitantes, extranjeras, que avanzan en procura de su derecho de ciudad; una búsqueda superior a nosotros mismos como individuos y que nos usan para sus fines, una oscura necesidad de evadir el estado de *homo sapiens*... (pág. 417).

En un nivel muy inmediato encontramos la advertencia, a la que no siempre se hace caso, de que, en lo que toca al episodio de Berthe Trépat, no deberíamos concentrarnos demasiado en el *pathos* humano de la pianista desesperada. Por otra parte, la alternativa que ambiciona Morelli/Cortázar queda muy imprecisa—«niveles subliminales, fuerzas habitantes... que avanzan en procura de su derecho de ciudad». La vaguedad invita a una apropiación profundamente ideológica: se recurre al «subconsciente colectivo» de Jung, se plantea un vago «salto metafísico», una «mutación final» (pág. 418). Sin embargo, como se verá a continuación, una lectura más acertada del episodio nos permitirá reinterpretar y reapropiar estas formulaciones dentro de un contexto más «científico»[6].

De acuerdo al «tablero de dirección», el capítulo 124 sigue inmediatamente al 23, y por tanto puede considerársele como una especie de comentario retrospectivo sobre el episodio. Su tema principal es el empobrecimiento radical del mundo novelístico de Morelli y su preocupación por «una desnudez que él llamaba axial y a veces *el umbral*» (página 558):

> en consecuencia, sus monos sabios parecían querer retroceder cada vez más hacia sí mismos, anulando por una parte las quimeras de una realidad mediatizada y traicionada por los supuestos instrumentos cognoscitivos, y anulando a la vez su propia fuerza mitopoyética, su «alma», para acabar en una especie de encuentro *ab ovo,* de encogimiento al máximo, a ese punto en que va a perderse la última chispa de «falsa»

[5] Todas las citas de *Rayuela* provienen de la segunda edición, Buenos Aires, 1965.
[6] Empleo el término «científico» deliberadamente en el sentido althusseriano de la palabra, o sea, para distinguir entre un *conocimiento* y una *ideología*. (Véase *For Marx,* Londres, 1969, páginas 185 y 189). Me doy cuenta que al hacerlo confiero a la ficción una eficacia que quizá Althusser no aceptaría.

> humanidad. Parecía proponer—aunque no llegaba a formularlo nunca—un camino que empezara a partir de esa liquidación externa e interna... (páginas 558-559).

Es necesario nuevamente un cierto grado de discriminación: por una parte se nos ofrece aquí un resumen realmente iluminador, por decirlo así, del drama que se desarrolla en el episodio: el empobrecimiento del mundo del novelista—el progresivo «empobrecimiento» de la audiencia del concierto; el acercamiento a un «umbral»—, el de la casa de Berthe Trépat; la tentativa de terminar con una «realidad mediatizada y traicionada» recurriendo a lo «absurdo». Por otra parte tenemos el proyectado «encuentro *ab ovo*» y la búsqueda de «un camino que empezara a partir de esa liquidación externa e interna», sin que la especificación escrupulosa que reciben en el episodio en sí quedan sumamente vulnerables a una interpretación místico-metafísica.

La insistencia, en el capítulo 79, en una «antropofanía» futura (páginas 452 y 453) o en la vagamente concebida «carga más grave» o «misterio» que se discierne detrás de «un acaecer trivial» o de la «fachada» (página 453) del texto mismo acarrean un peligro similar. Nuevamente encontramos que el episodio de la pianista será el que nos ayudará a demistificar estas pretensiones irritantes. Y es en el capítulo 79 cuando Cortázar reclama con apremio la cooperación del «lector-cómplice». La confusión absoluta—la euforia y la desdicha—que provoca este término podría llevarnos algunas veces a lamentar su formulación. Sin embargo, lo que lo redime y lo hace especialmente valioso para nosotros es su insistencia en la importancia de la obra, no como producto acabado, sino como proceso: la «materia en gestación» (pág. 453), el obrar de la obra.

La «nota pedantísima» de Morelli—que constituye la sustancia del capítulo 79—reflexiona sobre las posibilidades de un «roman antique» y los párrafos iniciales abundan en observaciones que tocan directa e indirectamente al episodio de Berthe Trépat:

> Intentar el *roman comique* en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible. Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista... Intentar, en cambio, un texto que no agarre al lector, pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos. Escritura demótica para el lector-hembra... con un vago reverso de escritura hierática.
>
> Provocar, asumir un texto desalineado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco). Sin vedarse los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera, pero recordando el consejo gideano: *ne jamais profiter de l'élan acquis*. Como todas las criaturas del Occidente, la novela se contenta con un orden ce-

rrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie (pág. 452).

Por supuesto, existe una referencia inmediata al episodio del concierto en la medida en que éste es obviamente cómico. Además la figura de Berthe Trépat es un buen ejemplo del grado en que el autor no se niega a «los grandes efectos del género cuando la situación lo requiera». Con todo, lo que resulta especialmente interesante es la ambigüedad latente de las dos oraciones finales. Aquí tenemos, por una parte, un interés en la «apertura» y, por otra, un «método» que requiere «la imaginación al servicio de nadie». La ambigüedad se halla disimulada en tanto que, por una vez, Cortázar no insiste en las esperanzas más espectaculares que generalmente suele asociar con la idea de la «apertura»—aunque éstas se encuentran presentes aquí en otra parte, en las alusiones a una «antropofanía» y a los «rumbos más esotéricos». Sin embargo, se percibe cierto grado de paradoja: la «apertura» evoca un movimiento hacia algo —hacia un «más allá», hacia un «satori», etc.—, mientras que la noción de «la imaginación al servicio de nadie» no da a entender el alcance de un objetivo, sino el resignarse a un desgaste perpetuo. Las inferencias de esta ambigüedad latente aparecen plenamente desarrolladas en el episodio del concierto.

Finalmente, estos párrafos nos ofrecen aún otra distinción más—y aunque a menudo se comenta sobre ella, nadie le ha prestado todavía la atención detenida que merece. Es la distinción entre una «escritura demótica» para el «lector-hembra» y la «escritura hierática» para el «lector-cómplice». Aquí tenemos, en realidad, la distinción planteada por otros entre «ilusión» y «ficción» [7] o entre «parole» y «écriture» [8]—esta última tratada extensamente por Derrida en su ensayo sobre Artaud. La distinción fundamental se halla entre el discurso logocéntrico de la ilusión y el «escape», que se identifica con una ideología, y ese otro discurso —«écriture», ficción, «jeroglífico» [9]—que obra sobre el primer discurso y lo desenmascara [10]. Hasta podríamos decir que en la medida en que el episodio de Berthe Trépat nos presenta un discurso «demótico» ubicado, fijado, por un discurso «hierático», este grotesco concierto tiene cierta afinidad con el «teatro de la crueldad», según lo entiende Derrida en el ensayo citado.

---

[7] PIERRE MACHEREY: *Pour une théorie de la production littéraire*, París, 1966, págs. 77 ss.

[8] Véase J. DERRIDA: «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», en *Dos Ensayos*, Ed. Anagrama, Barcelona, s. f. En lo posible he tratado de usar versiones castellanas de la obra de Derrida.

[9] La expresión es de Artaud; véase DERRIDA, *op. cit.*, pág. 59.

[10] MACHEREY, *op. cit.*, pág. 78.

El tercer y último contexto que debemos tomar en cuenta es, por supuesto, el de la situación narrativa, esto es, a qué altura de la narración ocurre el episodio en cuestión. Esto puede parecer un poco ingenuo en vista de la fama de *Rayuela* como «obra abierta», pero, dicho sea de paso, nunca nos han convencido los críticos que aclaman en dicha obra el abuso del autor del orden cronológico; por el contrario, hay indicios de que Cortázar se ha esforzado por mantener una secuencia cronológica coherente—véase, por ejemplo, el esfuerzo de Oliveira por recordar las actividades de la semana posterior a la muerte de Rocamadour (pág. 207).

El episodio entonces *comienza* cuando Oliveira sale del cuarto donde La Maga cuida del niño enfermo y *termina* cuando regresa al mismo cuarto, donde ahora yace muerto Rocamadour. En otras palabras, el episodio en sí constituye un largo *detour* del cuarto y de vuelta a él. Ahora bien, lo que llama la atención inmediatamente en este *detour* es la obsesión casi neurótica con los constreñimientos de la *palabra,* del *discurso*: son los chicos «que leen a Durrell, a Beauvoir, a Duras, a Douassot, a Quenau, a Sarraute» (pág. 112) los que primero atraen la atención de Oliveira, al mismo tiempo que tiene dolorosa conciencia de su propia existencia totalmente mediatizada por la cultura:

> ... un argentino afrancesado... con en las manos anacrónicamente *Êtes-vous fou?* de René Crevel, con en la memoria todo el surrealismo, con en la pelvis el signo de Antonin Artaud, con en las orejas las *Ionisations* de Edgar Varèse, con en los ojos Picasso... (pág. 112).

Para él es «más fácil abrir un libro en la página 96 y dialogar con su autor» que tomar parte en las conversaciones en torno suyo. Ve todo a través de los libros. Mientras otros están ocupados con los ídolos culturales de moda, su mano anda a tientas en «la biblioteca, saca a Crevel, saca a Roberto Arlt, saca a Jarry» (pág. 113). Su preocupación principal, sobre todo, es «reinstalarse en el presente», ese presente constituido por La Maga, pero son justamente las palabras las que lo imposibilitan. Oliveira es el esclavo del discurso:

> Entre La maga y yo crece un cañaveral de palabras, apenas nos separan unas horas y unas cuadras y ya mi pena *se llama* pena, mi amor *se llama* mi amor... Cada vez iré sintiendo menos y recordando más, pero qué es el recuerdo si no el idioma de los sentimientos, un diccionario de caras y días y perfumes que vuelven como los verbos y los adjetivos en el discurso, adelantándose solapadas a la cosa en sí, al presente puro, entristeciéndonos o aleccionándonos vicariamente hasta que el propio ser se vuelve vicario... (pág. 115).

Es ese esfuerzo desesperado por trascender el sometimiento interminable a un discurso cohibidor e insistente que atraviesa a *Rayuela* desde

el principio. El anhelo de escapar el discurso de ilusión que por siempre niega lo que ofrece, encubre lo que revela, aplaza lo que presenta, posterga lo que propone—ese discurso que Pierre Macherey compara con la descripción de Spinoza de una vida apasionada:

> Pour mieux comprendre ce que définit cette condition ordinaire du langage, on s'inspirera de la description que fait Spinoza d'une vie passionée: le désir s'applique à un object imaginaire, et il s'éxprime dans un discours voluble, tout entier à la poursuite d'une absence, indéfiniment distrait de sa propre présence; discours inadéquat, impuissant, inachevé, déchiré, vide, lancé à la recherche d'un centre exclu, incapable même de construire la forme finie d'une contradiction: ligne interminable, que se prolonge dans l'ouverture d'une fausse perspective [11].

En gran parte este lenguaje no sólo atraviesa a *Rayuela,* sino que la constituye—la búsqueda de una ausencia, de una «ouverture», de un centro. Es la búsqueda de un fin o de un principio, de un origen o de una consumación, de un nacimiento o de una muerte, que de una vez para siempre romperá con las metonomías incesantes y las tautologías compulsivas de un discurso interminable. Es la vanidad de esta esperanza, que trágica y fatalmente se identifica con el discurso que pretende trascender, que queda desenmacarada y acusada por el episodio de Berthe Trépat.

El accidente del viejo, a quien más tarde conocemos como Morelli, el escritor, interrumpe las reflexiones de Oliveira (pág. 118). El accidente sirve como catalizador o foco de una serie de conjeturas y diferencias de opinión:

> Las opiniones eran que el viejo se había resbalado, que el auto había «quemado» la luz roja, que el viejo... (pág. 118).

El incidente, en suma, se presenta como figura de una ideología del escritor como centro y ocasión del discurso, y al ver a los camilleros llevarse a Morelli Oliveira recuerda todo un panteón de escritores: Poe, Verlaine, Nerval, Artaud y, por supuesto, Keats. Estos son los íconos de la tradición literaria burguesa, los avatares del genio creador, los centros hipostatizados de la palabra. Alabados y difamados, aclamados y despreciados, permiten, sin embargo, que la burguesía atribuya y funde la palabra de manera tal que el verdadero proceso de la producción literaria, el trabajo arduo y la agonía del obrar de la obra quede disimulado y olvidado [12].

---

[11] *Ibíd.,* pág. 79.

[12] Cf. MARX: *Randglossen zum Programm der Deutschen Arbeiterpartei,* citado en W. BENJAMIN: *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism,* Londres, 1973, pág. 71.

Pero la reflexión de Oliveira sigue: estos centros no tienen vida, están muertos, están siempre en otra parte:

> ... doblemente solo(s) rodeado(s) de seres que se mueven como detrás de un vidrio, desde otro tiempo... (pág. 119).

siempre distanciados, ajenos a una historia que se niega a detenerse.

Tenemos entonces que en los capítulos 21 y 22 parece darse una división absoluta entre, por una parte, un discurso insistente, autónomo, y, por otra, centros ilusorios, postulados, pero sin vida. Los párrafos iniciales del capítulo 23 vuelven a formular esta polaridad de una manera brillante, si bien discreta—pero lo hacen de tal forma, que se produce una serie de desplazamientos muy significativos.

Oliveira está parado en una esquina:

> ... se había puesto a mirar lo que ocurría en torno y como cualquier esquina de cualquier ciudad era la ilustración perfecta de lo que estaba pensando y casi le evitaba el trabajo (pág. 122).

En otras palabras, la escena alrededor suyo es una especie de «correlativa objetiva» de un pensamiento—pero ¿del pensamiento de quién? Pues lo notable de esta breve secuencia es que es también una «ilustración perfecta» de la problemática discurso/centro, obra/escritor, que venimos tratando.

La escena tiene una estructura claramente balanceada: Oliveira que observa, complementado y anulado, por decirlo así, por la mujer que cose y corta en la ventana arriba del café [13]; los albañiles y los estudiantes en el café; el «clochard» que sale de un callejón; la «vieja de mechas irredentas» que vende billetes de la lotería:

> Los albañiles, los estudiantes, el *clochard,* la vendedora de lotería, cada grupo, cada uno en su caja de vidrio, pero que un viejo cayera bajo un auto y de inmediato habría una carrera general hacia el lugar del accidente, un vehemente cambio de impresiones, de críticas, dispáridades y coincidencias hasta que empezara a llover otra vez y los albañiles se volvieran al mostrador, los estudiantes a su mesa, los X a los X y los Z a los Z (pág. 123).

Por un lado, entonces, albañiles y estudiantes: aquéllos *hablándole* al «patrón», éstos *leyendo* y *escribiendo* (pág. 122)—el discurso asociado con el *trabajo* y el *esfuerzo,* con la *afirmación.* Por otro, el «clochard» y la «vieja vendedora». El «clochard», sobre todo, reclama nuestra aten-

---

[13] Otro ejemplo de este procedimiento lo encontramos, por ejemplo, en «Circe» *(Bestiario,* Buenos Aires, 7.ª ed., págs. 91 ss.); «la de la casa de altos», enigmática e incluso amenazadora, sirve de complemento estructural al narrador. Es posible que ésta sea una de las maneras en que Cortázar asegura la «autarquía» de su obra *(Ultimo round,* México, 1969, pág. 37).

ción—en parte porque el «clochard» y la «clocharde» aparecen en otra parte de la novela, en parte por su cochecito tan «cargado» (tanto en el sentido literal como figurado):

> ... y ahora un *clochard* desembocaba de una calle transversal, con una botella de vino tinto saliéndole del bolsillo, empujando un cochecito de niño lleno de periódicos viejos, latas, ropas deshilachadas y mugrientas, una muñeca sin cabeza, un paquete de donde salía una cola de pescado (pág. 122).

No es difícil ver en el cochecito la imagen del libro que estamos leyendo, *Rayuela*: la colección de desechos, los pedazos sueltos, el lugar de encuentro de una tradición fragmentada. Quizá lo más notable sea la «muñeca rota», que asumirá un papel central en *62 - Modelo para Armar,* pero que ya anticipa Rocamadour en *Rayuela.* Tenemos también el paquete con la cola colgando—y recordemos la «cola» de *Rayuela,* los capítulos que vienen después del «fin» problemático de Oliveira. Pero el cochecito también está lleno de «periódicos viejos», o sea del discurso reducido a su fin más abyecto, saturado de significación, completamente gastado. El «clochard», pues, se convierte en una especie de parodia degradada y grotesca del escritor.

Mientras que la figura del «clochard» con su cochecito significa el *fin* del discurso, un discurso saturado y agotado, la vieja vendedora puede verse como el *origen* del discurso: sus billetes miran al futuro, son significantes completamente vacíos que esperan un significado siempre en el futuro, son una forma de intercambio todavía inocente, virgen, totalmente disponible. Juntas, entonces, las dos figuras, personifican el origen y el fin ilusorios del discurso atribuido al escritor burgués—son ecos grotescos del panteón de autores ya citado. Pero no lo son del todo, pues al examinarlas más detenidamente estas figuras asumen una cierta calidad problemática; su inercia queda amenazada, y se evidencia un posible desplazamiento. Pues mientras que el «clochard» presagiaría un *fin,* la «muñeca rota» insinúa un *comienzo* frustrado y la vendedora —cuyos billetes significan un *comienzo*—se encuentra en un «ataúd vertical»—augurio de un *fin* todavía por cumplirse. En otras palabras, la mitología de la identidad del escritor se ha fragmentado, primero diferenciada por la parodia grotesca de las figuras polares del «clochard» y la vendedora, y luego por las *diferencias* que se perciben en ellas mismas. A esta altura nos es posible llegar a aún otra reformulación de nuestra problemática original: discurso/centro, obra/escritor y, ahora, diferencias/identidad. Teniendo en cuenta esta última formulación, podemos pasar ahora a tratar el concierto en sí.

No es difícil ver que el concierto de Berthe Trépat es una parodia

apenas disimulada de *Rayuela*; y la introducción extravagante de Valentín es tanto el eco de las preocupaciones que encontramos a través de toda la novela, que la distancia propia de la parodia apenas se discierne:

> En cuanto a la *Síntesis Délibes-Saint-Saens*... representaba dentro de la música contemporánea una de las más profundas innovaciones que la autora, madame Trépat, había calificado de «sincretismo fatídico». La caracterización era justa en la medida en que el genio musical de Délibes y de Saint-Saens tendía a la ósmosis, a la interfusión e interfonía, paralizadas por el exceso individualista del Occidente y condenadas a no precipitarse en una creación superior y sintética de no mediar la genial intuición de madame Trépat... podía resumir su estética en la mención de construcciones antiestructurales, es decir, células sonoras autónomas, fruto de la pura inspiración, concatenadas en la intención general de la obra, pero totalmente libres de moldes clásicos, dodecafónicos o atonales... (pág. 125).

El «sincretismo fatídico» nos hace pensar en seguida en las permutaciones arbitrarias que posibilitan los «capítulos prescindibles» de *Rayuela,* así como en la predilección que Cortázar muestra en otra parte por las estructuras tipo *collage*; tanto la música como *Rayuela* comparten una protesta contra el «exceso individualista del Occidente»; y, para terminar, ¿qué es *Rayuela* sino una «construcción antiestructural»?

De una manera muy evidente, entonces, la figura de Valentín invita la postulación y la permutación de identidades: podemos verlo expresar las preocupaciones de Morelli, de Oliveira, del club: de Cortázar mismo. De ahí que podamos decir, literalmente, que Valentín *tiene la palabra* —aquí están centrados y fundados la fatuidad y el fervor del discurso obsesivo que constituye a *Rayuela.* Pero la sustancialidad de este centro es una ilusión: Valentín no es el creador de su propio discurso, sino su criatura—un «guacamayo» (pág. 124)—, completamente a disposición de todo discurso que se le imponga:

> Por quinientos francos ése es capaz de hablar con admiración de un pescado muerto (pág. 132).

Su perversidad sexual es el índice de su servilidad [14], y el contraste que ofrece a las connotaciones románticas de su nombre—Valentín— atestigua su desplazamiento interno, sus diferencias.

Esta disparidad radical, esta diferencia insistente que una ideología de la identidad del artista trata de disimular se evidencia nuevamente cuando pasamos a considerar los compositores del concierto: Alix Alix, Rose Bob. Los dos nombres sugieren una identidad que se diferencia y

[14] Véase JEAN-LOUIS BAUDRY: «Escritura, ficción, ideología», en *Teoría de conjunto,* Barcelona, 1971, pág. 175 (trad. del francés *Théorie d'Ensemble,* París, 1968).

se desplaza a sí misma. El primero insinúa una tautología en miniatura, un ser *gemelo,* un par de dobles, cada uno de los cuales vuelve redundante al otro pero al mismo tiempo lo constituye; en el segundo nombre pareceríamos tener una especie de conflicto sexual oximorónico, una oposición desconcertante y sin solución. Sin embargo, la aparición de estas figuras dobles nos deja en territorio más conocido. Pues lo que tenemos aquí no son sino otros dos ejemplos de esos pares de *paredroi,* esos *syzygy* [15], que constituyen la «estopa necesaria» [16] de la obra de Cortázar, desde el «matrimonio de hermanos» de «Casa Tomada» hasta Calac y Polanco de *62 - Modelo para Armar.* Son esos «êtres doubles... qui vont toujours par deux comme pour bien montrer qu'ils ne sont que les reflets l'un de l'autre» que Blanchot examina en la obra de Kafka y que representan, no un poder superior y del más allá (Blanchot se refiere aquí a la lectura teológica, a la que Kafka es tan susceptible—en nuestro caso sería la apropiación de estas figuras por una ideología de la identidad), sino

> plutôt le bonheur et le malheur de la figuration, de cette exigence par laquelle l'homme de l'exile est obligé se faire de l'erreur un moyen de vérité et de ce qui le trompe indéfiniment la possibilité ultime de saisir l'infini [17].

«L'homme de l'exile», Cortázar, obligado a empler el error como camino hacia la verdad, «forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que pudiera licenciarlo y seguir...» (pág. 99), condenado a usar la novela para combatir a la novela, la literatura para combatir a la literatura, el discurso para combatir al discurso. Pues esto es lo que Alix Alix y Rose Bob significan: no la presencia de un artista o compositor omnisciente, una identidad responsable y en última instancia capaz de controlar y de fundar el discurso, sino el insistente e incesante *juego de diferencias* [18] del discurso mismo. La serie de cambios tan estratégicamente situados de este episodio—discurso/centro, obra/escritor, diferencias/identidad—nos lleva, finalmente, a asimilar el segundo polo de cada par—centro, escritor, identidad—al primero—discurso, obra, diferencias [19]—,y al hacerlo llegamos a esas observaciones seminales de Saussure que son tan centrales en el pensamiento de Derrida:

---

[15] Véase C. J. JUNG: *The Archetypes and the Collective Unconsciousness,* 2.ª ed., Londres, 1968, págs. 106, 59, 64, *et al.*

[16] *62 — Modelo para armar,* Buenos Aires, 1968, pág. 51.

[17] M. BLANCHOT: *L'Espace Littéraire,* París, 1955, pág. 78.

[18] J. KRISTEVA: «The semiotic activity», en *Screen,* vol. 14, núm. 1/2, 1973, pág. 37.

[19] Cf. ALTHUSSER, *op. cit.,* pág. 244: He aquí la paradoja: el concepto práctico [o ideológico — D. M.] que nos señaló la dirección del desplazamiento fue consumido en ese mismo desplazamiento; de ahora en adelante el concepto que nos señaló el lugar de investigación estará ausente de dicha investigación.

> Ahora bien, si nos referimos una vez más a la diferencia semiológica, ¿qué es lo que Saussure, particularmente, nos ha recordado? Que «la lengua [que no consiste más que en diferencias] no es una función del sujeto hablante». Ello implica que el sujeto (identidad en sí, o eventualmente conciencia de identidad de sí mismo, conciencia de sí mismo) está inscrito en la lengua, es «función» de la lengua; que el sujeto no se convierte en *sujeto-hablante* más que cuando hace que su habla esté conforme con la lengua incluso en la llamada «creación», incluso en la llamada «transgresión»; conforme, pues, con la lengua como sistema de diferencias... [20]

Quizá ahora quede claro por qué este drama es «impersonal» (capítulo 62), por qué no tiene un Edipo, un Rastignac, una Fedra, pues con la descentralización radical del sujeto, con el juego incesante de diferencias, toda identidad sólo podrá proyectarse y postularse «en otra parte». Es significativo, por ejemplo, que Alix Alix es un *pseudónimo* y que Rose Bob es una *ex* alumna (pág. 125) de Berthe Trépat—identidades en otra parte, ahora asimiladas por las diferencias del discurso.

La figura «central» (y se entiende por qué usamos esta palabra con precaución) del episodio, por supuesto, es la propia Berthe Trépat. Es una figura compleja y extraña, y su nombre tiene una fascinación especial para Oliveira:

> No sabía por qué le hacía gracia que la pianista se llamara Berthe Trépat (pág. 123).

Probablemente no se debe a una coincidencia el que el nombre de la pianista contenga un eco fonético de dos palabras que ya han recibido la atención del autor: «el «trepar/reptante» aventurado para describir uno de los delirios de «Cefalea» [21], y como se ve, la semejanza fonética de las dos palabras—trepar/reptar—esconde un conflicto semántico. Ya encontramos aquí, pues, ese juego de diferencias constitutivo característico del discurso. Pero Berthe Trépat es mucho más: cuando Oliveira la ve por primera vez «lo paralizaron los zapatos, unos zapatos tan de hombre que ninguna falda podía disimularlos» (pág. 126), y así tenemos la insinuación de una ambigüedad curiosamente desarticulada—como una marioneta (pág. 127), con un peinado apenas mantenido armado con horquillas (pág. 129), que al saludar parece «quebrarse» (pág. 130). Es a la vez conmovedora y repugnante, entretenida y repelente, necesita ayuda pero es rencorosamente ingrata. Artista envejecida, nos recuerda a Morelli (y también a la vieja vendedora de billetes de lotería), pero en varias ocasiones se la describe como una «muñeca rellena de estopa» (pág. 129)

---

[20] J. DERRIDA: «La différance», en *Teoría de conjunto*, pág. 64. Véase también F. DE SAUSSURE: *Course in General Linguistics*, Nueva York, 1959, págs. 120 y 14.

[21] BESTIARIO, pág. 75.

o como una «muñeca desteñida» (pág. 136), y es por tanto otro elemento de esa serie paradigmática que incluye a Rocamadour moribundo (y, claro, también nos trae a la memoria la «muñeca sin cabeza» del «clochard»). Así representa a la vez el comienzo y el fin, el fin y el comienzo, y es precisamente esto lo que su nombre proclama: Berthe Trépat—un juego de palabras poligloto: Berthe - *birth* (nacimiento); Trépat - *trépas* (muerte). Es entonces un complejo comprensivo (sobredeterminado) de diferencias, el índice más impresionante de todo el episodio de las diferencias constitutivas del discurso. Ella *es* el discurso, esa carga con la que vemos luchar a Oliveira desde el principio del episodio:

> Oliveira miró hacia atrás, esperó un momento sacudiendo vagamente el brazo como si le molestara un peso, algo colgado subrepticiamente de su codo. Pero era la mano de Berthe Trépat... (pág. 136).

Es significativo, por ejemplo, que cuando está con ella Oliveira, se siente dotado (¿atormentado?) de una sorprendente soltura para hablar:

> Oliveira sintió que debía seguir hablando (pág. 131).
> Se podía seguir enhebrando palabras... (pág. 132).
> ... articuló increíblemente Oliveira (pág. 133).
> Las frases le salían así, no había nada que hacer, era absolutamente el colmo (pág. 137).
> ... fabricó habilidosamente Oliveira (pág. 144).

Que Berthe Trépat es en realidad el discurso de Oliveira queda claramente demostrado en el momento en que el viaje llega a su culminación, ese momento en que la pianista narra el incidente de Valentín con la «caca de gato»:

> No puede aguantar a la vieja del ocho, y una noche que volvía bastante borracho le untó la puerta con caca de gato, de arriba abajo, hizo dibujos... No me olvidaré nunca, un escándalo... Valentín metido en la bañera, sacándose la caca porque él también se había untado por puro entusiasmo artístico... (pág. 143).

Es un momento de suma alegría para Oliveira:

> Era como un camino que se abriera en mitad de la pared: bastaba adelantar un poco un hombro y entrar, abrirse paso por la piedra, atravesar la espesura, salir a otra cosa. La mano le apretaba el estómago hasta la náusea. Era inconcebiblemente feliz (pág. 143; véase también página 144).

¿A qué se debe tanta felicidad? La escena es sin duda muy cómica, pero debe haber otra razón para una felicidad tan extrema. Y la hay: la voz que narra las actividades de Valentín se parece más a la de Oliveira

que a la de Berthe Trépat. Su felicidad se debe a que reconoce su propio discurso frente a él, ofreciéndole la ilusión de una identidad y de una apertura—las características de ese discurso de ilusión que venimos observando desde el principio. La euforia nace de la ilusión de que por fin el discurso ofrecerá un camino, llevará a alguna parte. La caminata heroica (en un momento Oliveira se siente «como un héroe de Conrad en la proa del barco» (pág. 141) bajo la lluvia hacia la casa de la pianista se vuelve la búsqueda ilusoria del discurso para encontrar su centro, su fin o su principio—es la búsqueda que caracteriza a la literatura moderna:

> l'étrange mouvement qui va de l'oeuvre vers l'origine de l'oeuvre, l'oeuvre elle-même devenue la recherche inquiète et infinie de sa source [22].

Las «fuerzas habitantes, extranjeras, que avanzan en procura de su derecho de ciudad» (capítulo 62) son el discurso mismo, indiferente a toda apropiación por parte de personajes específicos, en busca de ese «estado *sin diferencia*» (pág. 561; el subrayado es mío) donde por fin podrá fundarse.

Aquí tal centro está representado por el cuarto lejano de Valentín, hacia el cual se dirigen. Y es significativo que Oliveira se encuentra confundiendo la figura de Valentín con la de Rocamadour (pág. 138) y la Morelli (págs. 138 a 142): con respecto al primero, ya hemos visto que el cuarto donde él yace es donde *comienza* y donde *termina* el *detour* de Oliveira; con respecto al segundo tenemos al artista *moribundo,* que es al mismo tiempo el *creador* de todo un mundo novelesco. Así el cuarto es un lugar de conciliación total: de la juventud y la vejez, del amor y la obscenidad, de la vida y la muerte, donde acaban las diferencias, las sustituciones y los desplazamientos. Derrida caracteriza dicho centro de la siguiente manera:

> En tanto que centro es el punto en donde no es ya posible la sustitución de los contenidos, de los elementos, de los términos. En el centro, la permutación o la transformación de los elementos... está prohibida... [23].

Pero luego pasa a comentar sobre las presuposiciones y las pretensiones que encubre esta obsesión con un centro:

> El concepto de estructura centrada es, en efecto, el concepto de un juego *fundado,* constituido desde una inmovilidad fundadora y desde una certidumbre tranquilizadora que se hallan fuera del juego. Desde esta certidumbre puede dominarse la angustia que nace siempre de una cierta

---

[22] M. BLANCHOT: *Le Livre à Venir,* París, 1959, pág. 240.

[23] J. DERRIDA: «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas», en *Dos Ensayos,* pág. 10.

manera de hallarse implicado en el juego, de ser cogido por el juego, de hallarse como recién entrado en el juego. A partir de eso que nosotros llamamos el centro y que... recibe indiferentemente los nombres de origen o fin, de *arjé* o *telos*, las repeticiones, las sustituciones, las transformaciones, las permutaciones se hallan siempre *cogidas* en una historia del sentido—es decir, en una historia *tout court*—, de la que siempre se puede rememorar el origen o anticipar el fin en la forma de la presencia [24].

Apenas es necesario recalcar cuán pertinente es este párrafo a la búsqueda de Cortázar/Oliveira de un «kibbutz de deseo», de un «cielo», de un «reino», etc. También él se ve «implicado en el juego» y busca un refugio «fuera del juego», un fin o un comienzo, un *arjé* o un *telos*, donde se pueda ubicar y fijar un *sentido*, donde pueda reinstalarse en una «presencia» (véase más arriba). Pero este «encuentro *ab ovo*» (capítulo 124), esta centralidad del centro sólo es posible *en otra parte*—el centro de un proceso que lo constituye pero en el cual no participa, un proceso que en realidad él mismo niega, torna prescindible y superfluo. Sólo se puede tratar, pues, de una virtualidad proyectada—como lo es en el episodio de Berthe Trépat:

El hogar o la fuente son siempre sombras o virtualidades, inaprehensibles, inactualizables y ante todo inexistentes [25].

Pero este centro sólo deja ver su ausencia cuando tratamos de descubrir su presencia poniendo fin a ese juego de diferencias que lo constituye. Al mismo tiempo es su presencia ausente la que hace posible el juego de diferencias—su presencia ausente constituye sus constituyentes [26]. Aquí tenemos la ambigüedad esencial del centro del «otro lado» de la obra:

L'audelá de l'oeuvre n'est réel que dans l'oeuvre, n'est que la réalité propre de l'oeuvre. Le récit, par ses mouvements de caractère labyrinthine ou par la rupture de niveau qu'il produit dans sa substance, semble attiré hors de lui-même par une lumière dont nous croyons surprendre ça et lá le reflet, mais cet attrait qui le déporte vers un point infiniment extérieur est le mouvement que le reporte vers le secrt d lui-mêm, vers son centre, ver l'*intimité à partir de laquelle toujours il* s'engendre et est sa propre et éternelle naissance [27].

---

[24] *Ibíd.*, pág. 11.
[25] *Ibíd.*, pág. 24.
[26] Cf. ALTHUSSER, *op. cit.*, pág. 205: Llanamente esta posición implica que las contradicciones «secundarias» no son el mero fenómeno de las contradicciones «principales», que la principal no es la esencia y las secundarias nada más que fenómenos, hasta tal punto que la contradicción principal prácticamente podría existir *sin* las contradicciones secundarias, o sin algunas de ellas, o podría existir *antes* o *después* de ellas. Por el contrario, implica que las contradicciones secundarias son esenciales aun para la existencia de la principal, que en realidad constituyen su condición de existencia, así como la contradicción principal constituye la condición de existencia de aquéllas.
[27] M. BLANCHOT: *Le Livre à Venir*, pág. 112.

«Vers son centre»: no como centro-presencia, como su *verdad* esencial, fulminante, sino «vers l'intimité à partir de laquelle toujours il s'engendre et est sa propre et éternelle naissance»; o sea que el centro no es un *lugar,* sino un *proceso*; no es adonde uno llega, sino de donde siempre se viene; no es una *verdad,* sino un *trabajo* [28]. Es este «centro», desplazado y desplazador; esta dialéctica generativa, que Derrida «designa» (entre comillas, puesto que no puede «designarse», «nombrarse», es decir, volverla presente, fijarla, descubrirla) *différence,* y las palabras que emplea para enfatizar su no-presencia tienen especial interés para nosotros:

> ... la *différance* no existe. No es un ser-presente tan excelente, único, principal o trascendente para que se le desee. No manda sobre nada, no reina sobre nada y no se ejerce en ninguna parte. No se anuncia con ninguna mayúscula. No solamente no existe ningún reino para la *différance,* sino que además ella fomenta la subversión de todo reino, lo cual la convierte en algo amenazador e ineluctablemente temible para todo lo que en nosotros desee el reino, la presencia pasada o futura de un reino [29].

En otra parte leemos que:

> Lo que escribimos con el nombre de *différance* designará, pues, el movimiento de juego que «produce», mediante lo que no es simplemente una actividad, esas diferencias, esos efectos de diferencia. Ello no quiere decir que la *différance* que produce estas diferencias sea anterior a ellas, en un presente simple e inmodificado en sí, in-diferente. La *différance* es el «origen» no pleno, no simple, el origen estructurado y diferente de las diferencias. De manera que el nombre de «origen» deja de ser conveniente para ella [30].

En otras palabras, el «centro», el «reino de la *différence*», no puede situarse, no puede alcanzarse porque es el índice hipostatizado de un *proceso,* de una energía, de una actividad que solamente se manifiesta en diferencias—si usamos el ejemplo a que Derrida se refiere tanto, que se manifiesta en los desplazamientos, las condensaciones, los *detours* del «trabajo de sueño» freudiano [31], o como hemos visto aquí en el episodio de Berthe Trépat, en los cambios, las confusiones y los desplazamientos del discurso. El «otro lado», la *différence,* el centro del discurso no puede situarse en otra parte fuera del discurso, pues se encuentra dentro del mismo, siendo la condición que lo hace posible.

---

[28] Cf. ALTHUSSER: *Lenin and Philosophy and Other Essays,* Londres, 1971, pág. 210: Cremonini nos lleva a la idea de que el «misterio» de la «interioridad» de un pintor, de su «proyecto creativo», no es más que su propia obra...

[29] J. DERRIDA: «La différance», *op. cit.,* pág. 71.

[30] *Ibid.,* pág. 59.

[31] J. DERRIDA: «El teatro de la crueldad...», *op. cit.,* pág. 54.

Le dejamos a Oliveira en ese momento de euforia cuando la irrupción de «su» discurso en la narración de Berthe Trépat de las actividades de Valentín parece ofrecerle una salida hacia adelante. (No nos parece fuera de lugar mencionar aquí la escena de la película de Cocteau, *Orfeo Negro,* en que Orfeo oye el discurso de Eurídices en boca de la vieja poseída—el encuentro entre Oliveira y la pianista tiene mucho de Orfeo y Eurídices.) Pero Oliveira jamás podrá alcanzar el centro ilusorio, pues si bien éste está constituido por los medios que llevan hacia él, él mismo, a su vez, los constituye. Cuanto más se acerca al centro, más insistente se vuelve la presencia del juego de diferencias que posibilita el acercamiento—hasta tal punto, que la insistencia se convierte en resistencia. Y en el umbral del centro (y recordamos aquí el *umbral* del capítulo 124) lo que Oliveira encuentra impidiéndole y finalmente malográndole el paso es *el discurso viniendo en dirección opuesta*: primero baja una «pareja» (pág. 146) y luego «dos hombres» (pág. 147)—esos «êtres doubles» que manifiestan la necesidad fatal de recurrir al discurso (véase arriba, página 14). Y mientras tanto las luces de la casa se prenden y se apagan como un orgasmo generativo (pág. 147) [32].

Este momento en el umbral es el momento más crítico de la novela. Es al mismo tiempo una magnífica ilustración de la crisis más fundamental en la estructura del pensamiento occidental: ese momento cuando se reconoce que toda estrategia basada en la presuposición de un centro, de una presencia, de una plenitud—Dios, Hombre, Logos—ha perdido su autoridad. Es la crisis y el cambio consecuente de problemática que forma la preocupación principal de Derrida:

> Desde entonces se ha tenido que pensar que no había centro, que el centro no podía ser pensado en la forma de un «ente-presente», que el centro no tenía un lugar natural, que no era un lugar fijo, sino una función, una suerte de no-lugar en el cual se jugaban las sustituciones hasta el infinito. Es éste el momento en que el lenguaje invadió el campo problemático universal; es éste el momento en que, en ausencia de centro o de origen, trocóse todo en discurso—a condición de entenderse acerca de esta palabra—, es decir, en el cual el significado central, originario o trascendental no está jamás absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias [33].

---

[32] No sería difícil percibir aquí también una amenaza específicamente sexual:

> «(Berthe Trépat) miraba hacia el corredor a oscuras, revolviendo los ojos, la boca pintada removiéndose como algo independiente, dotado de vida propia... Berthe Trépat removía la boca de un lado a otro, los ojos clavados en un auditorio invisible en la sombra del corredor, el absurdo peinado agitándose con los estremecimientos cada vez más intensos de la cabeza» (pág. 148).

Eurídices amenaza convertirse en la Gorgona: el «centro» amenaza con la petrificación, la castración, la muerte. (Véase mi estudio sobre *Los premios*. Cf. también R. BARTHES: *S/Z*, París, 1970, páginas 169-170.)

[33] J. DERRIDA: «La estructura, el signo y el juego...», *op. cit.*, pág. 12.

Recién ahora apreciamos la nota retroprospectiva de Morelli/Cortázar del capítulo 124:

> Parecía proponer—aunque no llegaba a formularlo nunca—un camino que empezara a partir de esa liquidación externa e interna (pág. 559).

Comprendemos por qué es imposible formular el problema: la *différence* resiste la formulación. Al mismo tiempo también se entiende que comenzar una vez más no es ya una esperanza, sino una fatalidad: el camino hacia el centro hace imprescindible el *detour* que lo constituye, la condena al discurso que pretende trascenderse.

Y la figura central de este discurso—*figurada* por dicho discurso, pero también *figurándolo*—es ese compendio de diferencias y contradicciones, esa «sur-compossibilité autonome des significations» [34], la propia Berthe Trépat. Facilita una búsqueda que ella misma obstruye, representa una unidad que niega, señala un camino que cierra. Se vuelve una opacidad que simula ser transparente, una finitud que promete la infinitud a la vez que la rinde inalcanzable, ese objeto asido en la impaciencia de llegar que Blanchot llama

> ... l'image ou si l'on veut l'idole, et la malédiction qui s'y attache est celle que s'attache à l'idolaterie. L'homme veut l'unité tout de suite, il la veut dans la separation même, il se la représente, et cette representation, image de la unité, reconstitue aussitôt l'élément de la dispersion où il se perde de plus en plus, car l'image, en tant qu'image, ne peut jamais 'être atteinte, et elle l'en sépare en se rendant inaccessible et en la rendant inaccessible [35].

Al reconocer en las palabras de Blanchot ecos de lo que Macherey escribe con respecto al discurso de ilusión (véase arriba, pág. 8), podemos apreciar uno de los aciertos principales del episodio, pues mientras que por un lado vimos desenmascarar toda una ideología del centro y de la identidad por las diferencias corrosivas del discurso, por otro vimos sacar a luz, por decirlo así, vimos fijar y acusar precisamente a este mismo discurso, sobre todo por la figura de Berthe Trépat [36]. Una «escritura demótica»—el discurso de ilusión—ha sido fijada, cogida por una «escritura hierática» (capítulo 79)—por la estructura total del episodio, por el obrar de la obra.

Las medias mojadas y los fósforos húmedos de Oliveira invitan el *pathos*: no hay una «carga más grave» ni un «misterio» que se discierne más allá de «un acaecer trivial» o detrás de la «fachada» del texto. Pero

---

[34] J. Derrida: *L'Ecriture et la Différance*, París, 1967, pág. 18.
[35] M. Blanchot: *L'Espace Littéraire*, pág. 77.
[36] J. Derrida: «El teatro de la crueldad...», *op. cit.*, págs. 54-55.

advertir sólo el *pathos* es al fin y al cabo una lectura inadecuada e insuficiente del problema planteado por el episodio y la elección que invita:

> Hay, pues, dos interpretaciones... Una intenta descifrar, sueña con descifrar una verdad o un origen que se escapa del juego y del orden del signo. Otra, que ya no retorna hacia el origen, afirma el juego e intenta ir más allá del hombre y del humanismo, siendo el nombre del hombre el nombre de este ser que, a través de la historia de la metafísica o de la onto-teología, es decir, de toda su historia, ha soñado la presencia plena, el fundamento tranquilizante, el origen y el fin del juego [37].

Lo que el episodio denuncia es toda una ideología del centro, reemplazándola por el reconocimiento de las verdaderas condiciones que dicha ideología pretende disimular: el juego de diferencias, la obligación de un trabajo, la necesidad de una afirmación. Y tal vez sea este último el mayor acierto del episodio, puesto que no podría haber sido escrito ni desde una posición «fuera del juego» ni desde otra que simplemente se sometiera al «juego», sino como consecuencia de una resolución de jugar el «juego» y así afirmarlo. Ni trascendencia ni pasividad, sino trabajo y afirmación: seriamente, es cuestión de vida o muerte—justamente: Berthe Trépat.

DAVID MUSSELWHITE

University of Essex
Department of Literature
Wivenhoe Park
COLCHESTER CO43SQ
Gran Bretaña

[37] J. DERRIDA: «La estructura, el signo y el juego...», *op. cit.*, pág. 35.

POBRES Y POBREZA EN LA OBRA DE GONZALO DE BERCEO

Si bien la literatura no puede ser considerada nunca como un fiel reflejo de la sociedad del tiempo en que la obra literaria se produce, es cierto que, de algún modo, puede ser un indicador de las preocupaciones latentes o expresas en la misma, así como de la problemática que en ese determinado momento la obra puede hacer llegar al público receptor. Considero, por tanto, que en un estudio relativo a la pobreza y al mundo de los pobres, la ayuda que nos puede proporcionar la producción literaria es estimable y necesaria, aunque se limite a tocar el tema de modo aparentemente marginal. En el plano del acercamiento estético a la realidad, esta ayuda de la literatura puede ser equiparable a la que nos suministran otras facetas del mundo llamado artístico (arquitectura, iconografía, grabados, etc.).

Este caso podría ser muy bien el de la obra de Gonzalo de Berceo para la primera mitad del siglo XIII castellano; Berceo, primer poeta que escribirá en lengua vulgar y primero, por tanto, que puede tener un acceso más directo a una masa potencialmente mayor de lectores, directos o indirectos—a través de la transmisión oral—, de su obra.

No es éste el lugar adecuado para hablar de la relación dialéctica que se establece entre el autor y el receptor de la obra, ni de las influencias que aquél recibe para la realización de la misma. Dejo, pues, de lado la polémica mantenida en torno al poeta por A. Castro y C. Sánchez Albornoz sobre sus posibles influencias orientales, que Castro afirma con rotundidad y Sánchez Albornoz niega con similar vehemencia. Lo que realmente cuenta a efectos del tema objeto de nuestro estudio es lo escrito y la influencia que ello haya podido tener. Lo cierto es que Berceo, castellano, escribe en la Castilla del siglo XIII sobre una problemática castellana, en unos lugares y de unos parajes castellanos también. ¿Influencias europeas?, ¿influencias orientales?, no importa demasiado para nuestro tema; en todo caso serán indicio de que pobres y pobreza no eran privativos de Castilla, y de que milagros, enfermos y miserables pecadores tampoco eran producto único de un paisaje único.

Es preciso, previo a cualquier análisis detallado de la obra de Ber-

ceo, señalar que ésta está escrita desde la perspectiva de un creyente preocupado fundamentalmente por el más allá, por el premio y el castigo, por el pecado contra Dios...; él mismo que a través de sus relatos tratará de lograr que los fieles realicen aportaciones materiales a los monasterios, en los que los santos llevan a cabo su actividad milagrosa; Berceo fue probablemente clérigo secular del monasterio de San Millán de la Cogolla, en donde su trabajo era, básicamente, de índole administrativa, lo cual nos puede explicar en cierto modo su conocimiento de la vida material de los monjes, la pobreza de los mismos y sus deseos de ver esta situación mejorada [1]; estas peticiones de donativos están fundamentadas generalmente en el principio de que los mismos son un medio para que los fieles aseguren el premio eterno, pero no sólo éste, sino también el material. Tal vez uno de los pasajes más claros a este respecto sea el principio de la «Vida de San Millán», así como los versos finales, en que se nos dirá:

479. *Si estos votos fuessen lealment enviados,*
estos sanctos preciosos serien nuestros pagados
avriemos pan e vino, temporales temprados,
non seriemos com somos de tristicia menguados.

480. *Amigos e sennores, entenderlo podedes*
qe a estos dos sanctos en debda lis yazedes;
desto seet seguros, qe bien vos fallaredes
si bien lis enviaredes esto que lis devedes.

No sólo se asegurarían así el premio eterno, sino también bienes temporales, pan y vino, temporales temprados...; nos encontramos, pues, con lo que C. Sánchez Albornoz califica de idea de servicio a cambio de protección; idea que desborda de la vida social hacia la vida religiosa [2], llevando a una concepción vasallática de las relaciones del hombre con Dios y con lo divino.

Berceo escribió mucho, y aunque la índole de toda su obra sea fundamentalmente religiosa, ésta puede dividirse en tres grupos claramente diferenciados: *a*) un primer grupo en el que se incluirán los poemas hagiográficos, de los que tres nos han llegado completos, los cuales relatan la vida de tres santos locales, Santa Oria, San Millán y Santo Domingo de Silos, y otro más, incompleto éste, sobre el martirio de San Laurencio (San Lorenzo); *b*) un segundo grupo que comprenderá los poemas dedicados a la Virgen: «Milagros de Nuestra Señora», «Loores de Nuestra Señora» y el «Duelo de la Virgen»; *c*) y, por último, el ter-

[1] Así lo muestra B. Dutton en las Actas del primer Congreso internacional de hispanistas, Oxford, 1964.
[2] C. Sánchez Albornoz: *España, un enigma histórico*, tomo I, págs. 423-438, Buenos Aires, 1971.

cero, en el que encontraremos las obras de carácter doctrinal: «De los signos que aparescerán antes del Juicio» y «El sacrificio de la Misa». De todos modos, nosotros vamos a tratar de hacer una aproximación global al tema de los pobres y de la pobreza en el conjunto de la producción del poeta.

No encontramos en ella una clara referencia a los pobres y a la situación social de los mismos, fenómeno que, por otra parte, es característico de toda la literatura europea de tema similar [3]; la referencia al pobre se hará de pasada y de dos modos diferentes: por un lado en los relatos de la vida de los santos, de sus virtudes y de su caridad hacia los desvalidos; por otro en relación de los milagros y la exposición consiguiente de la situación de aquellos que son sanados por obra de los santos o de la Virgen.

Si bien en el conjunto de la obra apenas se encuentra el término «pobre» o «pobreza», se hallarán otros empleados en muchas ocasiones como sinónimos del mismo, tales como mezquino, menguado, despojado, etcétera. Por otra parte, la significación que se da a estos términos en la obra de Berceo es relativamente amplia; se equipararán tanto a la carencia de medios materiales como a la de salud, como al hecho de la vida del hombre en «este sieglo pobre...» [4], como al sufrimiento, el dolor espiritual o el pecado. Vamos a tratar de analizar ahora estos diferentes significados a lo largo de la obra del poeta.

A) Pobreza como vida terrenal

El Cristo pobre es, para Berceo, aquel que dejando la vida, la inmortalidad, viene a este mundo a sufrir sus «mezquindades» (LNS, 96), a vivir en la indigencia típica del hombre que sufre hambre, sed y muerte:

En la natura sancta que del padre avedes,
vos sempre sodes vivo, ca morir non podedes,
mas en esta pobreza que vos de mi trahedes
famme, sede e muerte vos ende lo cojedes.

(DV, 124.)

Pero no sólo para el Cristo, Dios hecho hombre, se empleará el término, del mismo modo es usado en relación con el hombre común, peregrino y huésped en esta tierra:

[3] P. A. Sigal: «Pauvreté et charité aux XI et XII siècles», art. de la obra conjunta, dirigida por M. Mollat, *Etudes sur l'histoire de la pauvreté,* París, 1974.

[4] *Ibíd.*

Lo que dixz del pan, esso digo del vino,
todo es corpus Domini, todo va un camino,
todo es salvacion para omne mezquino,
que es en est sieglo huespet et peregrino.

(SM, 171.)

Y será, siempre según Berceo, la reflexión sobre la pobreza que significa esta vida terrenal lo que moverá a Santo Domingo a escoger su tipo de vida:

Fue las cosas del sieglo el buen omne asmando,
entendió como yban todas empeyorando,
falsedat e cobdicia eran fechas un vando,
otras muchas nemigas a ellas acostando.
Dicie: Ay, mesquino! si non cambio logar,
lo que yo non querria abrelo aqui passar,
el lino cabel fuego malo es de guardar,
suelen grandes peligros de tal cosa manar.

(VSD, 50, 51.)

Es, pues, la vida misma la que implica pobreza, pobreza material y espiritual al tiempo; vida que es lugar de falsedad y codicia; tentación continua al pecado; vida como un paso obligado por pobreza y sufrimientos para lograr así el triunfo final, la riqueza y bienaventuranza eternas; hay un pasaje claro en la vida de Santo Domingo que expresa esto muy diáfanamente:

Por este sieglo pobre que poco durará
non perdamos el otro, que nunqua finará
mesquindad por riqueza ¿qui no la cambiará?
qui buscarla quisiera rebez la trobará.

(VSD, 246.)

El tema se repetirá a lo largo de la obra; de modo muy explícito se hará en el «Sacrificio de la Misa»:

Quando pedir devemos en esta pobre vida
siquiera para en la otra de todo bien cumplida...

(SM, 251.)

El gozo en la otra vida se concibe, pues, no como un mero gozo espiritual, sino también como el disfrute de todas aquellas cosas materiales de que se careció en ésta; la otra vida cumple, en Berceo—sin ser privativo del mismo, es un estado mental propio del tiempo y que perdurará durante un largo período—, el papel que hace posible la resig-

nación presente para vivir mejor en un lejano futuro situado fuera del lugar y del tiempo, pero material él mismo. De ahí la posibilidad de aceptación, como algo dado desde la eternidad y bueno en sí mismo, de la vida pobre en esta pobre vida (notar la ambivalencia que el término «pobre» puede tener).

Ya hemos dicho al principio que, en la obra de Berceo, hay diversas acepciones de la pobreza, pobreza como vida en la tierra fundamentalmente, pero también,

B) Pobreza como sufrimiento espiritual

Si bien en los «Loores de Nuestra Señora» se hablará de los «mezquinos» que sufren el castigo del infierno (LNS, 185), en la obra en que más hincapié se hace en este significado es en el «Duelo de la Virgen», donde se nos expone el sufrimiento de la madre ante la muerte del hijo y sus lamentos (DV, 28, 36, 122, 136, 139, 142, 143, 149, 155, 156...), acompañados siempre del calificativo de «mesquina», mesquina la que sufre y se lamenta por el hijo y que se tiene por pobre y por menguada cuando no recibe ya respuesta:

Agora so mesquina e so mal astrada,
quando mi Fijo caro non me recude nada:
agora so ferida de muy mala colpada
io agora me tengo por pobre e menguada.

(DV, 122.)

Hasta ahora hemos visto los casos en que la pobreza es concebida desde un punto de vista básicamente espiritual, pero también se hablará, en la obra de Berceo, de otros pobres, pobres que lo son por sus determinadas condiciones materiales de existencia, por su enfermedad, su indigencia, etc., es la visión de la

C) Pobreza como enfermedad

Si hay un pobre por antonomasia éste es el enfermo, el que no se puede valer por sus manos, el que no puede trabajar para ganarse el pan en una sociedad en que la previsión y la beneficencia aún no están organizadas y en la que el desvalido ha de depender forzosamente de la ayuda, libremente prestada, de los otros. Cojos, mancos, ciegos, pa-

ralíticos, endemoniados, leprosos..., todas estas gentes irán desfilando por la obra de Berceo y serán objeto de los milagros realizados por la Virgen o por los santos.

No se nos explica su condición social, tan sólo su sexo, algunas veces su edad y lugar de procedencia—esto es también característico de todos los relatos similares que se dan en la misma época en el resto de los países europeos—. Es decir, Berceo habla normalmente del pobre enfermo, no del enfermo pobre, salvo en un caso [5], tal vez porque todo enfermo es pobre, pero también porque la palabra pobre y mezquino van cargadas de un tono compasivo característico de todos los milagros, tono que exige el uso del calificativo y no del sustantivo.

Cuando en la «Vida de San Millán» se nos relate la curación de una enferma veremos cómo el santo ruega por ella calificándola de «pobre lazrada» (VSM, 135); idéntica asimilación entre enfermo y pobre se hará en el relato de la venta de una mula, realizada por el santo, cuyo fruto será empleado en los pobres (enfermos):

Fueron ellos sue via sos logares veer
Millán vendió la bestia, non la quiso tener
fue luego empleado en pobres el aver
en coyxos e en mancos que lo avien mester.

(VSM, 278.)

Vemos aquí una confirmación de lo dicho al principio: estos enfermos estaban necesitados, eran pobres, por el solo hecho de ser enfermos, de lo que se deduce que no podían ganarse ellos mismos su vida con el fruto de sus manos y que requerían para ello el amparo de gentes caritativas.

En la «Vida de Santo Domingo» nos encontramos con un amplio repertorio de milagros y curaciones realizadas por el santo en enfermos, en pobres enfermos, ciegos, leprosos, paralíticos, mancos, endemoniados, etc. Normalmente la palabra empleada para calificarlos es la de mezquinos, mezquiniellos, de tono claramente compasivo [6] y sólo en el caso anteriormente señalado se hablará de un pobre que está enfermo y es curado milagrosamente por el santo:

Era un omne pobre que avie fiero mal
Cid lo clamaban todos, su nome era tal,
que no podie moverse, passó grant temporal,
non ixie solamientre del lecho al corral.

(VSD, 591.)

[5] «Vida de Santo Domingo», e. 591.
[6] «Vida de Santo Domingo», 340, 346, 477, 541, 550, 572, 577, 584, 591, 619, 624, 638, 643...

Es éste uno de los pocos casos en que se nos dice el nombre de la persona sobre quien recae el milagro.

En otra ocasión, y en la misma obra, se nos hablará de la curación de unas endemoniadas que «vivien en grant miseria, eran muy lazradas...» (VSD, 638), en el resto de los milagros relatados se nos deja entender la indigencia y la pobreza de estos enfermos que acuden a los santos en demanda de curación. Berceo nos irá contando los milagros, las curaciones, las grandes obras realizadas por sus santos, dando su relato pie a la solicitud de dádivas para los respectivos monasterios, como ya se dejó indicado al comienzo.

D) Otras acepciones

No sólo se equipara, en la obra de Berceo, la pobreza con la enfermedad, con el sufrimiento espiritual o con la vida en la tierra, nos encontramos también con el mismo calificativo cuando se nos habla de las viudas o de los huérfanos que acuden al santo solicitando su ayuda. En el «Martirio de San Laurencio» nos encontramos con un huérfano que se dirigirá al santo pidiéndole le acoja consigo, pues de otro modo caerá, como huérfano, y, por tanto, desvalido, en toda pobreza:

Merced te pido, padre, de toda voluntat,
que non me desempares, por Dios e caridat
si non me lievas, padre, en tu sociedat,
fincaré como uerfano en toda pobredat.

(MSL, 64.)

No debe extrañarnos que el huérfano sea uno más dentro del grupo de los pobres, él también, como el enfermo, se halla desvalido y sin posibilidad de subsistir por él mismo, necesitado de amparo y protección.

De modo semejante califica Berceo a los cautivos, al relatarnos los milagros que en ellos realiza Santo Domingo los compadecerá, calificándoles de «mezquinos» [7], que van cruelmente atados [8] y viven en una total miseria espiritual y material, como aquel a quien Santo Domingo liberará:

Entró este cativo de sus fierros cargado,
con pobre almesia, e con pobre calzado,
con sus crines trezadas, de barba bien vellado,
fo caer al sepulcro de confessor onrrado.

(VSD, 669.)

---

[7] «Vida de Santo Domingo de Silos», 356.
[8] Idem, 353.

este cautivo, vestido y calzado pobremente, es el mismo «mezquino» que provocará la conmiseración de Berceo en otras partes de la obra.

No sólo desvalimiento material y sufrimiento corporal son asimilados a pobreza, muy insistentemente se hará la asociación entre pobreza y pecado, entre pobre y pecador. Los que acuden al santo en búsqueda de una curación, de un milagro se califican a sí mismos de «pecadores mezquinos», de modo semejante a como se autocalifican los santos en su relación con un Dios que se les presenta perfecto y justo, pero ya misericordioso—no hay que olvidar la evolución que ha ido sufriendo la imagen de Dios, la cual, desde finales del XI, por situarlo en el tiempo, se habrá ido poco a poco humanizando; este fenómeno de la humanización de las relaciones de la divinidad con el hombre coincidirá con el auge del culto a la Virgen como intercesora, como mediadora y como fuente primera de misericordia para con los pecadores—. El mismo Berceo se pregunta qué hará él, mezquino pecador, el día del juicio final:

Quando los angeles sanctos tremerán con pavor
qe yerro non ficieron contra el su sennor;
qué faré io mezquino que so tan peccador?
bien de agora me espanto, tanto e grant pavor.

(SAJ, 63.)

A lo largo de la anterior exposición nos hemos ido encontrando con un abanico de gentes que viven pobremente, entendiendo pobreza en este caso en un sentido estricto de carencia de medios materiales. Aún dentro de la parquedad con que estas situaciones nos son expuestas, creo que se pueden distinguir tres grupos claramente diferenciados entre estas personas carentes de medios, que sufren hambre y sed, van pobremente vestidos, etc. Por un lado, nos encontramos con el grupo de los santos cuya vida nos es relatada y que elegirán libremente una situación de pobreza; por otro, estarán los monjes de los monasterios para los que Berceo buscará donativos materiales y, por fin, la de las gentes individualmente consideradas que, por una u otra razón, viven dentro de una situación de pobreza. Veamos:

1. Pobreza voluntaria de los santos

Tanto San Millán como Santo Domingo escogerán un modo de vida pobre y despojado como medio para asegurarse la salvación eterna—recordemos el verso anteriormente citado en que se nos dirá aquello de

«mezquindad por riqueza qui non la cambiará» [9]—, y Santo Domingo habrá de aceptar la carencia material como una prueba que le será impuesta cuando sea enviado a un pobre lugar por los monjes, quienes desean con ello probar la bondad del santo:

Mandemosle que vaya a alguna degaña
que sea bien tan pobre como pobre cabaña.
Si fer no lo quisiere o demostrare saña
allí lo endendremos que trae mala maña.
Cerca era de Cañas, e es oÿ en día
una casa por nombre dicha Santa Marìa
essa era muy pobre, de todo bien vazía
mandáronle que fosse prender essa valía.

(VSD, 96, 97.)

Sabemos también que el santo hubo de vivir más tarde en otros tres lugares pobres, adonde le llevara la envidia de los monjes:

Dieronle do viviesse un pobre logareio,
end non podrie trovar asaz poco conseio,
el toda esta coita vediala por trebeio,
reveyese en ella commo en un espeio.
Tres fueron los logares, assi commo leemos,
mas do fueron, o quales, esto non lo sabemos,
todos eran mezquinos, entenderlo podemos,
non li darian los ricos, segun que lo creemos.

(VSD, 170, 171.)

Y es el mismo santo el que llevará una vida pobre y de mendigo, pidiendo limosna como cualquier romero [10], aunque bien pronto comenzará a labrar la tierra para poder dejar de pedir limosna, ya que esto era algo muy duro de soportar para él. Es decir, vida pobre del santo, pero no hasta los mayores extremos, no hasta aquellos que pueden implicar desprecio y, por tanto, falta de respeto de las gentes [11].

No sólo los santos cuya vida Berceo nos relata, sino también otros anteriores a ellos, vivieron en pobreza. Estos son ejemplos a seguir:

En los primeros tiempos myos antecesores,
que de sancta eglesia fueron cimentadores,
de tal vida quisieron facerse sofridores,
sofrieron sed, e fambre, eladas, e ardores.

(VSD, 54.)

---

[9] «Vida de Santo Domingo de Silos», 246.
[10] Idem, 105.
[11] «Vida de Santo Domingo de Silos», vr. 107.

Así, por ejemplo, la vida pobre seguida por San Juan Bautista, quien se retiró al desierto renunciando a los manjares de este mundo [12]; de San Antonio ermitaño, quien también llevó una vida retirada en el desierto; de Santa María Egipciana, aquella que redimiera sus muchos pecados mediante la posterior dureza de su vida; y la del mismo San Millán, quien se fue a vivir a los yermos, haciendo continua caridad a los pobres; de San Felices, el santo que se encerró a vivir en una cueva, etc. [13]:

Essos fueron sin dubda, omnes bien acordados,
qui por salvar las almas dexaron los poblados,
visquieron por los yermos mezquinos e lazrados,
por en fazer vertudes, onde son adorados.

(VSD, 60.)

Cuando una joven acuda al monasterio en busca de ayuda dirá al santo cómo su deseo es tomar el hábito, vivir en castidad «en rencon cerrada yazer en pobredat, vevir de los qui diere por Dios la christiandat» [14]. Luego, la vida de los monjes en aquella época implicaba de alguna manera, pobreza y vivir del fruto de las limosnas que los cristianos dieran por el amor de Dios. Y aquí enlazamos ya con el segundo grupo de pobres del que hablamos al principio:

2. Pobreza de los monjes y de sus monasterios

La más clara exposición de su situación se halla en la «Vida de Santo Domingo de Silos» en la que se nos muestra el monasterio rico antes, empobrecido en aquellos momentos a causa de los muchos pecados [15], los monjes eran «bien pobres de sayas e de mantos» y se nos dice que apenas tenían qué comer [16]. A tal grado había llegado la pobreza del monasterio que en él sólo podían vivir entonces tres monjes [17], no tienen éstos dinero, ni oro, ni plata, solamente un caballo [18], y el despensero, para mostrar la pobreza en que viven, dirá al padre abad que no hay ni siquiera pan en la casa [19].

Muy probablemente haya que preguntarse hasta qué punto Berceo

[12] Idem, 55.
[13] Idem, 56, 57, 58, 59.
[14] Idem, 322.
[15] «Vida de Santo Domingo de Silos», 203.
[16] Idem, 190.
[17] Idem, 202.
[18] Idem, 364.
[19] Idem, 446.

no ha sobrecargado las tintas de la miseria en que se hallaban los monjes como un modo de afianzar aún más su petición final de ayuda material al monasterio. De cualquier manera esto entraría dentro del terreno de las conjeturas [20] y lo único que podemos hacer es no olvidar, a la hora de juzgar la obra, una de las intenciones con que parece ser fue escrita: la obtención de donativos para los monasterios de los que se nos expone su pobreza. A pesar de ello creo que es indicativa la exposición de lo que Berceo entiende por pobreza: falta de vestidos, de comida, de dinero, etc., y todo ello parece que a causa de los pecados. De todos modos aquellos que han elegido voluntariamente una vida pobre conciben la necesidad extremada en que se hallan, la cual no fue por ellos elegida, como un castigo divino a sus faltas. Recordemos a Santo Domingo de Silos, figura ejemplar para estos monjes, el cual se esforzará (como más adelante veremos con cierto detalle) por abandonar su indigencia extrema, la cual le llevaba a tener que pedir limosna—ver para esto el v. 107 de la «Vida de Santo Domingo»...

Y es ya hora de entrar en el análisis del tercer grupo de gentes, grupo que no ha elegido voluntariamente su situación de pobreza, pobres, pues, *stricto sensu.*

3. Pobreza de las gentes individualmente consideradas

Muy pocas referencias hay en la obra sobre estos individuos; se nos hablará de un rico empobrecido a causa de los gastos que sin medida ha realizado, el cual, una vez pobre, no encuentra a quien le ayude o preste algo para poder salir de su miseria [21]. Otro pobre aparecerá en uno de los milagros hechos por la Virgen, es un hombre pobre que «vivie de raciones», el cual no posee otras rentas que el fruto de su labranza [22]—notar que aquí nos encontramos de nuevo con la asimilación entre pobreza y vida del labrador cuya única fuente de ganancia es el trabajo de sus manos [23]. En el desfile de personajes pobres nos toparemos también con el huérfano, antes citado [24], cuya pobreza radica en su desvalimiento, del cual sólo puede salir mediante el amparo de alguien, en este caso del santo; y con los cautivos, cuyos signos externos de pobreza tras su cautiverio nos serán expuestos claramente en el re-

[20] Al menos hasta que no se realice un estudio en profundidad sobre este tema concreto, partiendo para el mismo de los datos que, en el caso del monasterio de Santo Domingo de Silos, tal vez pueda aportar la documentación del mismo recogida por Ferotin, y para el de San Millán de la Cogolla la documentación existente acerca de dicho monasterio; en este segundo caso puede prestar una cierta ayuda el estudio de J. A. García de Cortázar sobre *El dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla. Siglos X-XIII,* Salamanca, 1969.

[21] «Milagros de Nuestra Señora», 630, 631.

[22] Idem, 132.

[23] Cf. «Vida de Santo Domingo de Silos», 107.

[24] «Martirio de San Laurencio», 64.

lato de la liberación de uno de ellos por Santo Domingo [25]. Un caso colectivo de pobres hallamos en la «Vida de San Millán», grupo del que Berceo hace una muy gráfica pintura:

Vinieron muchos pobres un dia por ventura
famientos e menguados todos de vestidura,
pidienli al buen omne ropa a grant presura,
el non tenie que darlis, era en grant ardura.

(VSM, 239.)

Pobres, pues, porque están hambrientos y casi desnudos, lo mismo que el cautivo reducido también a la extrema indigencia.

Expuesta ya, someramente, la situación de los pobres que se pasean por la obra de Berceo, es llegado el momento de preguntarse cuál es la actitud hacia el pobre y hacia la pobreza que se desprende de la descripción del poeta, actitud que analizaremos en dos vertientes; por un lado, aquella de los santos; por otro, la de los monjes y gentes de la época. Creo que es preciso diferenciar ambas, porque, de algún modo, en la obra se hará una contraposición entre ellas, siempre a favor de la actitud caritativa de los santos que en ella son exaltados.

a) *Actitud de los santos*

Nos encontraremos con dos aspectos; por una parte, la postura real de los mismos cara a las gentes concretas; por otra, con la teoría que desarrollarán con respecto a ellas.

Partiendo del ejemplo del Cristo que escogió como seguidores a los de «vil manera», no queriendo nada con los altos en los que se halla la soberbia, del Cristo que mandó a sus fieles socorrer al pobre y devolver bien por mal [26], los santos de los que Berceo nos habla se nos muestran como «padres de los pobres», imitadores de San Martín, el que diera la mitad de su manto al pobre que topó en el camino y a quien serán comparados a lo largo de toda la obra [27].

Estos santos serán plenamente caritativos. Santo Domingo dará limosna a los pobres, compartirá sus ganancias con ellos, etc. [28]; San Laurencio ama a los pobres, tesoros a los que Dios nos manda querer sobre manera, siempre va rodeado por ellos haciéndoles caridad, sanando enfermos, dando de comer a los hambrientos, lavándoles los pies a imitación de Cristo y yendo a buscar nuevos pobres sobre los que ejercer

[25] «Vida de Santo Domingo de Silos», 669.
[26] «Loores de Nuestra Señora», 49, 50.
[27] «Vida de Santo Domingo de Silos», 160, 243, 252.
[28] «Vida de Santo Domingo de Silos», 46, 106, 113.

caridad, una vez cubiertas las necesidades de los más cercanos [29]; San Millán hará cuantas limosnas pueda, compartirá con los pobres sus haberes y éstos le seguirán para poder conseguir su «ración»; es tal la caridad de este santo que Berceo le comparará con San Martín, pues hay momentos en que llegará a dar a los pobres todo cuanto posee, incluidos sus vestidos [30].

Todos estos hechos nos son relatados con el evidente fin de mostrarnos un ejemplo a seguir, finalidad que se hará más explícita en las normas que estos santos darán cara al comportamiento que las gentes deben tener con los pobres; se insiste continuamente en la necesidad de dar limosna:

Amigos la almosna nunqua la oblidedes
lo que al pobre dierdes siempre lo cobraredes;
si almosneros fuerdes, almosna trobaredes,
qual simienca ficierdes, tal era pararedes.

(VSD, 467.)

Hay que señalar aquí cómo la limosna no es vista en ningún momento como un deber de justicia social, sino más bien como un medio de asegurarse mayores premios en la vida eterna y en la terrena también; podría pensarse que en los versos anteriormente citados late una enseñanza de índole práctica en el sentido del refrán castellano: «hoy por ti, mañana por mí». De todos modos creo que a lo largo de la obra se insiste en lo primero y es un claro exponente de ello el relato que hace Berceo del juicio final, en donde los justos serán premiados porque dieron de comer al hambriento, de beber al sediento, vistiendo al desnudo, dieron posada al peregrino... (repetición del sermón de la Montaña, que tanta importancia tendrá en la concepción de la caridad cristiana):

Rescebit galardon de lo que me serviestes,
ca quando ove fambre, vos bien me apaciestes,
vidiesteme sediento, bien a beber me diestes,
si me menguó vestido, de grado me vestiestes.

Quando a vestras puertas demandaba posada,
vos luego me la diestes con voluntat pagada:
en la cuitas que ovi, fallé en vos entrada
quierovos yo agora de todo dar soldada.

(SAJ, 28, 29.)

[29] «Martirio de San Laurencio», 47, 49, 54, 58, 85, 96, 97.
[30] «Vida de San Millán», 97, 98, 100, 225, 238, 239, 240, 243, 253, 278.

y, en contraposición a este premio de los justos, se nos muestra la condena de aquellos que no hicieron caridad, de los que, codiciosos del dinero, no dudaron en pecar para obtenerlo, de los hombres soberbios que robaban a los pobres quitándoles el alimento, etc., todos éstos habrán de sufrir el castigo eterno y serán ya pobres para siempre [31].

Es decir, la teoría de los santos respecto al comportamiento de las gentes comunes para con los pobres se fundamenta en el deber de hacerles misericordia, darles limosna, etc. Ahora bien, ¿cuál es su doctrina con respecto a la actitud que debe seguir la Iglesia como institución para con estas gentes desvalidas? No es muy explícito Berceo en este tema, solamente una vez se nos dice que los bienes de la Iglesia deberán darse a los pobres:

El bien de la ecclesia de Dios debe seer,
o meternos en pobres si fuese menester:
los que oran los idolos non lo deben aver,
ca debie qui lo diese, en infierno caer.

(MSL, 38.)

ahora bien, este don a los pobres se hará en segunda instancia; en el caso que estudiamos se repartirán los bienes de la Iglesia entre los pobres como medio para evitar que caigan en manos de un emperador idólatra (ver todo el párrafo dedicado a este relato en el «Martirio de San Laurencio»).

Actitud caritativa de los santos, que siguen el precepto evangélico y consejo de seguir su misma vía a todas aquellas gentes de las cuales se supone como interés fundamental de su vida el logro de la salvación en la otra. Pero los santos, a pesar de todo, no son presentados como gentes comunes. Vista la teoría es preciso tratar de saber cuál es la actitud real, la de los monjes y la de todo el resto, cara a los pobres y la pobreza.

b) *Actitud de monjes y laicos*

En el comportamiento de estos individuos encontraremos únicamente la práctica seguida por los mismos, en ningún caso con una formulación teórica de la actitud a seguir. Esta función ya había sido atribuida por Berceo a sus santos.

Muy pocos pasajes hay en la obra en que se nos hable de la postura de estas gentes—no hay que olvidar que la finalidad primera con que la obra fue escrita era alabar la vida de los santos concretos y cantar en

[31] «De los signos que aparescerán antes del Juicio», 33, 34, 35, 42, 45.

honor de la Virgen—. De todos modos nos encontramos en la «Vida de San Millán» una muestra de la caridad ejercida en el monasterio, al que los pobres acuden a recibir ayuda, y aunque la caridad es hecha en este caso por el santo, se puede deducir que ésta es efectuada por el monasterio como conjunto. Más clara es la exposición del comportamiento de los monjes del monasterio de Silos:

Fue en pocos de annos la casa arreada,
de labor de ganados asaz bien aguisada,
ya trovaban en ella los mezquinos posada,
por él fue, Deo gracias, la eglesia sagrada.

(VSD, 110.)

y al monasterio acudirán los pobres, que en él serán socorridos por el santo [32].

En cuanto a los laicos muy pocas veces se encuentra una referencia expresa a su comportamiento cara a los pobres y a la pobreza. De pasada se nos dirá cómo el rey lleva a cabo la construcción del hospital de Silos—monasterio equiparado a hospital, a lugar en donde se socorre a pobres y enfermos [33]—. Una sola muestra del ejercicio de la caridad por parte de un hombre escaso de recursos, que reparte sus pocos haberes con otros pobres, se encuentra en los «Milagros de Nuestra Señora»:

Era un omne pobre que vivie de raciones,
non avie otras rendas nin otras furciones,
fuera cuanto labraba, esto pocas sazones,
tenie en su alzado bien pocos pepiones.
Por ganar la Gloriosa que él mucho amaba,
partielo con los pobres todo quanto ganaba,
en esto contendia e en esto punnaba,
por aver la su gracia su mengua oblidaba.

(MNS, 132, 113.)

Vemos de nuevo cómo el pobre es aquel que tiene como única renta y único haber el fruto del trabajo; Berceo hace, pues, una clara diferencia entre el pobre y el que podríamos denominar «indigente», aquel que nada posee, ni siquiera su propia fuerza de trabajo, el mezquino enfermo, el desdichado huérfano..., etc.

Considero que para una correcta aproximación al tema es preciso conocer cuál es la actitud de las gentes tomadas como conjunto cara a la pobreza y a aquellos que la sufren. En toda la obra de Berceo no

32 «Vida de Santo Domingo de Silos», vr. 113.
33 Idem, 137.

encontramos una sola muestra de caridad colectiva, y en las pocas ocasiones en que se nos hable de la actitud de la masa del pueblo cara a ello, no toparemos su caridad, sino su apartamiento y su repulsa. Es el caso, por ejemplo, del rico empobrecido que no encuentra quien le ayude a salir de su situación:

Commo facie grant gasto, espensa sin mesura,
falleció la pecunia, parose en ardura,
non trovaba mudado, nin fallaba usura,
nin entre los estrannos, nin entre su natura.
Entendiengenlo todos que era empobrido,
non trovaba mudado nin aver en creído:
era en grant porfazo el bon omne caído,
tenie que lo passado todo era perdido.

(MNS, 630, 631.)

y es también el caso del comportamiento cara a las endemoniadas curadas milagrosamente por Santo Domingo; la repulsa en esta ocasión es doble: ante su miseria, por una parte; ante su situación de poseídas por el demonio, fuera de la comunidad, por tanto, por otra:

Todas estas femnas eran demoniadas,
vivien en grant miseria, eran muy lazradas,
avien las mezquiniellas las yentes enoiadas,
ca cadien a menudo en tierra quebrantadas.

(VSD, 638.)

su presencia dentro de una comunidad, comunidad que las margina y a la que no pertenecen, produce el enojo de las gentes, que no son capaces de soportar su visión ni de echarles una mano.

Del análisis de la obra de Gonzalo de Berceo pueden sacarse una serie de conclusiones, que para mayor claridad podemos desglosar en los siguientes apartados:

A. En cuanto a la forma literaria empleada

El hecho de que Berceo escriba en el dialecto riojano propio del lugar en que se desenvuelve su vida implica que, de alguna manera, los términos empleados en su obra vengan afectados por los significados que las gentes del lugar les atribuyen. En este sentido podemos considerar que la visión que nos irá dando se acercará en bastante medida a la que comúnmente el pueblo tiene. Por eso creo importante hacer un

análisis detallado de los términos empleados y de los significados que los mismos comportan.

Aunque de todos los términos utilizados el de más claro significado es el de «menguado», generalmente equiparado a carente de medios materiales, salvo en un único caso, en que es empleado como sinónimo de sufrimiento [34], dicho término aparecerá muy pocas veces a lo largo de la obra, sucediendo lo mismo con los de «despojado», «hambriento»..., etc. No ocurrirá así con los términos «pobre» y «mezquino», que serán continuamente empleados y a los que se atribuirán diversos significados. Considero interesante tratar de hallar cuál es el predominante en cada caso.

En lo que se refiere al término «mezquino», se utiliza en algo menos de la mitad de las ocasiones como sinónimo de sufrimiento o de enfermedad, en proporción parecida se emplea como sinónimo de pecado y de vida en la tierra y únicamente en menos de la cuarta parte de los casos se equiparará a carencia de medios materiales [35]. No sucederá lo mismo con el término «pobre», de significación menos dispersa, empleado en la casi totalidad de los casos como carencia de medios materiales, quedando solamente una décima parte en que se equiparará a sufrimiento, vida terrenal o enfermedad.

De todo esto podemos deducir claramente que en la obra de Berceo la pobreza, como carencia de medios materiales, se expresa mediante los términos de «pobre» y «menguado» de forma diáfana, y si bien los restantes términos analizados también harán referencia a este tipo de pobreza, su uso es más amplio, incluyendo asimismo, y en mayor medida en el caso de la palabra «mezquino», las ideas de sufrimiento, enfermedad y pecado.

B. En cuanto a la visión que se nos da de la pobreza

En las pocas ocasiones en que se nos hable de las causas de la pobreza, éstas no serán nunca achacadas a unos componentes estructu-

[34] «Duelo de la Virgen», 122.

[35] Creo que es interesante anotar el hecho de que mientras la palabra «pobre» ha ido manteniendo su significado, salvo ligeras variantes, no ocurre lo mismo con «mezuino». El uso que de la voz hace Berceo es plenamente acorde con el significado que ésta entonces tenía: pobre, necesitado, falto de lo imprescindible, significado que irá variando posteriormente hasta llegar a ser utilizado únicamente en sentido peyorativo: miserable, avariento, apocado...—ya en la novela picaresca se empleará claramente en este sentido—.

Con respecto a la misma voz de «mezquino» creo que cabría aventurar la hipótesis de que Gonzalo de Berceo en algunas ocasiones extrapola la significación de «mesquini»—colonos de ínfima condición social adscritos a un término o gleba que no podían abandonar—, aplicándola a la situación del hombre respecto a Dios (sobre todo en los párrafos dedicados a hablar de la «mezquina» vida terrenal), realizando el salto del que Sánchez Albornoz hablara en su *España, un enigma histórico*, salto que ya se apuntó levemente al principio.

rales de índole socioeconómica o política—lo cual, por otra parte, es plenamente coherente con la mentalidad social y religiosa del momento—, sino a la excesiva franqueza o liberalidad en el gasto, franqueza que ocasionará el empobrecimiento de quien antes gozaba de una situación de riqueza (recordar el caso del rico empobrecido, antes citado) o bien, y esta causa es la que más se repetirá, se considerará la pobreza como una consecuencia del pecado de las gentes. La pobreza, pues, vista como un castigo divino a las faltas cometidas por el hombre. Es muy claro a este respecto el pasaje de la «Vida de Santo Domingo de Silos», en el cual se analizan las causas por las que el monasterio, antes rico, está sumido en una grave situación de pobreza:

Todo esto abiene por los nuestros pecados
que somos pecadores e no nos emendamos
solamiente en ella cabeça non tornamos
sepades que en esto duramientre erramos.

(VSD, 203.)

y plenamente acorde con esta visión es la que se nos da acerca de la pobreza voluntariamente seguida por los santos, entendida como una ascesis, como un medio para un fin: ganar la eterna riqueza del cielo (recordar los pasajes ya citados anteriormente relativos a esto [36]), y en ningún caso como un deber de justicia social, de renuncia a los bienes, de los que muchos carecen. Es decir, la pobreza, voluntariamente aceptada de santos y monjes y, en algún caso, de las gentes laicas individualmente consideradas [37], es un medio para huir de las tentaciones que constantemente nos acechan en este mundo [38]; de ahí la pobreza vista como una prueba planteada a la bondad y santidad de Domingo de Silos, entre otros [39].

Pobreza causada—según Gonzalo de Berceo, cuya visión corresponde plenamente a una corriente de época—por el pecado, la excesiva liberalidad en el gasto, la enfermedad, la cautividad, la orfandad, el peregrinaje..., etc., causas todas ellas que se quedan en un nivel superficial, sin atentar a los fundamentos últimos que permiten y potencian dicho estado de cosas. Estado que se manifiesta, siempre según Berceo, en una impotencia y desamparo del pobre frente al poder, que va invariablemente unido, de un modo u otro, a la riqueza.

De cualquier modo, creo que es preciso diferenciar dos tipos de pobres y de pobreza en la obra del poeta: por un lado, se encuentran

---

[36] «Vida de Santo Domingo de Silos», 54, 60, 50, 51, 246...
[37] «Milagros de Nuestra Señora», 132, 133.
[38] Gieysztor, en «La légende de Saint Alexis en Occident, un idéal de pauvreté», en *Etudes*... (Mollat, *op. cit.)*, señala ya esta tendencia.
[39] «Vida de Santo Domingo de Silos», 96, 97, 170, 171...

aquellos que son pobres en tanto en cuanto su única fuente de riqueza reside en su fuerza de trabajo (recordar en este sentido la vía elegida por Santo Domingo, el cual se pone a labrar la tierra [40], o la situación del labrador, cuyas únicas rentas consistían en el fruto de la labor de sus manos, por citar algunos casos significativos). Por otro lado, nos encontramos con los «otros pobres», con los indigentes, los que están en un desamparo absoluto y sus medios materiales de subsistencia son totalmente dependientes de la caridad que los demás ejerzan libremente sobre ellos; en este grupo pueden incluirse los enfermos, los endemoniados, los cautivos y, en la mayor parte de los casos, los huérfanos. Son éstos los pobres miserables, el ejército de gentes que serán meros objetos de caridad y cuya posibilidad de salida de su situación es casi nula dentro de una sociedad perfectamente estratificada, en la cual la falta de movilidad es la regla. De todos modos es preciso matizar esto diferenciando entre las posibilidades que se les ofrecen a los individuos hábiles para el trabajo—recordar las disposiciones que poco después de la redacción de la obra de Berceo serán tomadas por Alfonso X en las Cortes de Jerez de la Frontera del año 1268, artículo 36, en el sentido de que nadie ande baldío y que ningún labrador esté sin labrar la tierra..., las cuales indican la plasmación de un estado de conciencia que se venía gestando desde tiempos anteriores—, entrar en religión, etc., y las que les quedan a los otros, enfermos, tarados, niños..., los cuales permanecen totalmente dependientes, repito, de la acción libremente ejercitada por el resto de la sociedad.

C. En cuanto al comportamiento de cara a los pobres

Analizamos ya cuál es la actitud de los santos para con este problema, «padres» o «padrinos» de los pobres, predicadores de una misericordia y una limosna que no van encaminadas en ningún caso a cumplir un deber de justicia, como ya señalamos antes, sino a asegurarse el premio eterno, y será ésta la misma postura que mantendrá el pobre que reparte sus pocos haberes con otros pobres. Quiero insistir en que el fundamento de la acción caritativa está en la consecución por ella de la salvación eterna, salvación que ya es considerada plenamente como un asunto individual, lo cual puede explicar, en parte, que no se den,

[40] «Vida de Santo Domingo de Silos», vr. 107:

... El varon de buen seso por la ley complir
queriendo de lacerio de sus manos vevir,
empezó a labrar por dexar de pedir,
ca era grave cosa para él de sofrir.

en general, actitudes colectivas de caridad hacia el pobre. En los pocos casos en que se nos exponga el comportamiento de las gentes laicas aquellos que se encuentran en una situación de pobreza, ésta se nos mostrará bajo un aspecto negativo, de rechazo, repulsa e indignación, como ya se vio en el ejemplo de las endemoniadas, antes citadas [41], o del rico empobrecido al cual nadie ayuda en su nueva situación de pobreza [42].

Creo que, como conclusión final, cabría afirmar que en la obra de Gonzalo de Berceo pobres y pobreza son mostrados como meros objetos sobre los que se ejercerá la caridad, objetos que permitirán conseguir la santificación y glorificación final de las gentes que con ellos usaron *misericordia*.

Los pobres están ahí, es bueno que estén, es necesario que permanezcan, de este modo los ricos podrán seguir siéndolo tranquilamente, sin problemas de conciencia; es más, precisarán, estarán obligados a mantenerse en su situación de riqueza, puesto que los pobres necesitan de la misma para poder seguir sobreviviendo. Así es como, en tanto que la limosna cumpla la función de lo que más tarde se considerará deber de justicia social, deber y no comportamiento gratuito, no caben planteamientos críticos de la situación, que permite y potencia la existencia de estos individuos y la supervivencia de su estado.

Hemos analizado una obra literaria de un único autor, las conclusiones son, por tanto, parciales; pero no debemos olvidar que el autor y su obra son frutos de una época determinada y de una determinada mentalidad, que los impregnan y por lo mismo son suficientemente indicativos como para no dejarlos de lado en una aproximación al tema de los pobres y la pobreza en el siglo XIII castellano. Dicha mentalidad, como podrá verse en trabajos subsiguientes, permanecerá aún durante un largo período.

CARMEN LOPEZ ALONSO

C/ Nuestra Señora de Montserrat, 31
POZUELO (Madrid-23)

[41] «Vida de Santo Domingo de Silos», 638 y ss.
[42] «Milagros de Nuestra Señora», 630, 631.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

FISIOCRACIA Y FEDERALISMO EN EL MEXICO INDEPENDIENTE

(Simón Tadeo Ortiz de Ayala)

Al iniciar México su vida independiente surgieron varios pensadores cuya preocupación fundamental incidía en la organización política de la nueva nación, pero tuvieron asimismo plena conciencia de los problemas de orden social y económico a que el país se enfrentaba, tratando de integrar congruentemente a la situación imperante las doctrinas políticas y económicas de la época.

Simón Tadeo Ortiz de Ayala [1], criollo de amplia formación ilustrada que consagró pensamiento y acción al servicio de su patria, formó parte de esa minoría político-intelectual. Fue un activo colaborador de la causa insurgente, diplomático, entusiasta colonizador e intérprete de los problemas fundamentales del México independiente.

Al fracaso del imperio, al problema político respondió con una defensa enérgica del sistema federal; estudioso de la geografía, de la esta-

[1] Simón Tadeo Ortiz de Ayala nació en la Villa de Mascota Nueva Galicia (actualmente Jalisco) en la penúltima década del siglo XVIII. Estudió en la ciudad de México latín y filosofía. Poco antes del grito de Independencia marchó a Europa, donde en aquella ocasión permaneció dos años. La estancia de Ortiz en España, comprendida entre los años 1809 y 1812, debió suministrarle la base de su formación político-liberal. A la consumación de la independencia regresó a su patria, donde su preparación y sus relaciones le facilitaron su entrada dentro del nuevo orden político. En 1822 publicó una pequeña obra, *Resumen de la Estadística del Imperio Mexicano*. Al establecimiento de la República representó a los poderes federales en los trabajos de colonización que se realizaban en las riberas del Coatzacoalcos, rindiendo un informe muy detallado sobre los recursos naturales y las posibilidades de convertir ese territorio en una zona de gran productividad. En 1829 fue nombrado cónsul de México en Burdeos y ahí preparó su obra más importante: *México considerado como nación independiente y libre*, editada en 1832. Además realizó diversos estudios entre 1830 y 1831 con el título genérico de *Representaciones dirigidas al primer magistrado de la República y al soberano Congreso a que nos referimos* y que se encuentran publicadas como apéndice en las dos ediciones del *México considerado como nación independiente y libre*. A fines de 1831 solicitó su traslado a Texas para colaborar en la colonización y fortificación de esa región, pero los pronunciamientos impidieron la continuación de las obras emprendidas. A su regreso a la capital el vicepresidente Valentino Gómez Farias le encomendó una nueva misión en los Estados Unidos, no llegando a su destino, ya que falleció a fines de 1832 a bordo del buque que lo trasladaría de Veracruz a Nueva Orleáns.

dística y de la economía política, su obra adquiere un valor documental para la investigación de los problemas socioeconómicos.

En este ensayo haremos hincapié en sus ideas sobre la agricultura, su importancia, medios de fomentarla y la colonización como instrumento fundamental de integridad territorial y desarrollo de un país que se iniciaba en su independencia política.

Su *Resumen de la Estadística del Imperio Mexicano,* publicado en 1822 [2], se basa en el ensayo de Alejandro de Humboldt sobre la Nueva España, tal y como lo señala el propio Ortiz en su advertencia inicial.

Al referirse al estado de la población indígena expresa la necesidad de que se integren socialmente dichos grupos y se tomen medidas para su mejoramiento. «Tiempo es, pues—señala—, que en un gobierno ilustrado en sus verdaderos intereses se ocupe en el bienestar de esta raza infortunada, repartiéndoles los terrenos comunes en propiedad, haciendo efectiva su igualdad en los empleos y consideraciones y proponiéndoles casas de educación y aprendizajes de oficios mecánicos con los fondos del común tan malamente empleados» [3].

Siguiendo a Humboldt casi literalmente, en el capítulo IV de su *Resumen,* que trata sobre «Las fuentes de riqueza», se percibe nítidamente la influencia de la doctrina fisiocrática, afirmando: «Los que no conocen el interior del país, difícilmente se persuadirán que no son las minas la única fuente principal de las riquezas mexicanas, sino los progresos de su agricultura, sensiblemente mejorada en estos últimos tiempos. La vista de los campos recuerda al viajero que la verdadera prosperidad del imperio no depende ni de las revoluciones del comercio exterior, ni de las eternas guerras de la inquietud europea» [4].

En efecto, el famoso Barón de Humboldt afirmaba: «Los que no conocen el interior de las colonias españolas sino por las inciertas nociones publicadas hasta el día, con dificultad se persuadirán que las principales fuentes de riqueza del Reino de México no están en las minas, sino en su agricultura, que ha mejorado visiblemente desde fines del siglo XVIII» [5].

Ortiz incide en la importancia de la agriculurta al señalar: «La verdadera riqueza del Imperio mexicano no se funda, pues, exclusivamente en la explotación metálica, que influye poco en la prosperidad real de

[2] SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *Resumen de la Estadística del Imperio Mexicano,* dedicado a la memoria de don Agustín I, empezador de México. México, Imprenta de doña Herculana del Villar y Socios, 1822. En este ensayo hemos utilizado la reedición de esta obra llevada a cabo por la Biblioteca Nacional, UNAM, México, 1968, con un estudio preliminar de TARSICIO GARCÍA DÍAZ.

[3] SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *Resumen de la Estadística..., op. cit.,* pág. 20.

[4] *Ibid.,* pág. 35.

[5] ALEJANDRO DE HUMBOLDT: *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España* (la dedicatoria de esta obra a Carlos IV está fechada en París en 1808). Resumen integral realizado por FLORENTINO M. TORNER, Cía. General de Ediciones, México, 1953, pág. 170.

una nación, se funda en los productos de la tierra, que es la base de la opulencia segura. Es un gusto ver que los mexicanos de pocos años a esta parte, y sobre todo desde los reglamentos de comercio, han dirigido sus especulaciones y trabajos al origen fecundo de la agricultura y no exclusivamente a las minas» [6].

Continuando con este orden de ideas expresaba que «Una nación en la cuna no puede razonablemente ser fabril antes de ser agrícola, es preciso que una administración ilustrada y calculadora la conduzca por sus combinadas medidas a este ramo» [7].

En su obra *México considerado como Nación independiente y libre,* en forma contundente afirma: «La base y fundamento del poder real de las sociedades es la agricultura, ya sea considerada como el principio vital de la población, ya como el origen material de la industria y la fuente inagotable del comercio, que constituyen la esencial riqueza y la fuerza verdadera de las naciones. De los adelantos del cultivo de la tierra dependen, pues, necesariamente los progresos de la población, civilización e industria que acumulan los capitales y avivan el comercio, las ciencias y las artes, que hacen la dicha y el bienestar de los pueblos. Todo depende, pues, del resultado de la agricultura: ella mantiene, en efecto, la existencia y vigor interior de los estados, forma su fuerza exterior y atrae la industria y la riqueza de fuera. Los arbitrios buscados independientemente de esta fuente no pueden menos que ser en parte como todos los medios artificiales, precarios hasta cierto punto, porque estando sujetos a las vicisitudes humanas, físicas y morales, no son tan seguros como las producciones del terreno que rinden a la vez artículos de consumo y brazos consumidores y productores» [8].

Ortiz hace profesión de fe fisiocrática cuando reitera: «De los progresos de la agricultura o industria agrícola dependen inmediatamente los adelantos de la industria artificial y fabril que enseña al hombre a servirse de los rendimientos y riquezas de los reinos mineral y vegetal» [9].

Para el fomento de la agricultura, Ortiz considera la conveniencia de importar diversos productos y de fomentar la producción de otros que en su opinión se introducían al país sin necesidad: «La mayor extensión y la introducción de todos los objetos que pueden contribuir a la ocupación de brazos—afirma—al aumento del cultivo, a la riqueza y comercio

---

[6] SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *Resumen de la Estadística..., op. cit.,* pág. 40.

[7] SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *Representaciones dirigidas al primer magistrado de la República y al soberano Congreso.* Están fechadas en 31 de octubre de 1830, 30 de noviembre de 1830 (Burdeos) y 4 de octubre de 1831 (Marsella). Se encuentran publicadas como apéndice en *México considerado como nación independiente y libre,* o sea, algunas indicaciones sobre los deberes más esenciales de los mexicanos, Burdeos, Imprenta de Carlos Lawalle Sobrino, 1832. Reeditada por la Biblioteca Jalisiense, Instituto Téc. de la Univ. de Guadalajara, 1952. Esta cita corresponde a la *Representación* de fecha 30 de noviembre de 1830, *op. cit.,* tomo II, pág. 205.

[8] SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *México considerado como nación independiente y libre, op. cit.,* tomo II, pág. 7.

[9] *Ibid.,* págs. 29 y 30.

a que se brinda México, son, pues, las cosas que más deben fijar la atención de los depositarios del poder, y además del fomento de los artículos de consumo que se importan sin necesidad (como el cacao y otras drogas que se pueden producir suficientemente en México), convendría a su prosperidad introducir en grande las siembras de cultivo de lino, cáñamo, seda, cera, viñas, olivos y otros artículos de los países donde se producen de la mejor calidad» [10]. Estas ideas de Ortiz fueron llevadas a la práctica por Lucas Alamán a través del Banco de Avío [11]. En su famoso *Resumen* señala los problemas de la estructura agraria en nuestro país. Con una influencia definitiva de Jovellanos [12], Ortiz nos señala al respecto: «Las tierras del imperio se encuentran en manos de pocas familias poderosas, que absorbiéndose poco a poco las propiedades particulares, condenan inmensos terrenos a pastos de ganado y fieras y a una eterna esterilidad. La Ley Agraria del señor Jovellanos es tan necesaria aquí como en España. Si el Gobierno arregla este ramo repartiendo los terrenos baldíos y los incultos por un convenio con los dueños, hipotecando sus réditos sobre las rentas y haciendo propietarios a los arrendatarios de cierta cantidad de terreno que cultivan, comenzando por los que se encuentran con domicilio sobre los caminos principales, que se hallan agobiados con excesivos precios de arrendamiento; si quita los abusos de la explotación y protege los ramos de cáñamo, lino, seda y los demás indicandos, en menos de siete años vería duplicar la agricultura, la industria, la explotación, el comercio y las rentas del Estado» [13].

En cuanto a los problemas de la estructura agraria, Ortiz fue influido directamente por la lectura de la famosa *Ley Agraria,* de Jovellanos, así como por Humboldt a través de su famoso *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España,* en donde afirma: «Leyendo el excelente Informe sobre la Ley Agraria que en 1795 presentó el Consejo de Castilla don Melchor Gaspar de Jovellanos, se reconoce que, a pesar de la diferencia de clima y otras circunstancias locales, la agricultura

---

[10] *Ibid.,* pág. 12.

[11] Alamán estaba convencido de la necesidad de que México se industrializara y pensó que el mejor medio para alcanzarlo sería a través de una Institución bancaria. Se creó de esta manera un Banco de Avío para Fomento de la Industria Nacional (Ley de 16 de octubre de 1930) con un capital inicial de un millón de pesos, cuyos fondos se incrementarían con una quinta parte de los derechos devengados por la importación de géneros de algodón. El Banco financió diversas empresas industriales, sobre todo fábricas textiles. El Banco fue extinguido en 23 de septiembre de 1842 por Decreto de Antonio López de Santa Anna.

[12] Gaspar Melchor de Jovellanos y Ramírez nació en Gijón en 1744 y murió en Puerto de Vega en 1811. Es considerado por muchos como la figura más esclarecida del siglo XVIII español. En su famoso *Informe de la Sociedad Económica de esta Corte al Real y Supremo Consejo de Castilla en el expediente de la ley agraria extendido por su individuo de número G. M. de Jovellanos a nombre de la Junta encargada de su formación y con arreglo a sus opiniones* (1795), señala que el principio a que se deberían de referir las leyes para la resolución del problema agrario sería el tratar de remover todos los obstáculos que se opusieran a la libre acción del interés de sus agentes dentro de la espera señalada por la Justicia. En su opinión, los estorbos que se oponían a este interés eran de tres clases: políticos, morales y físicos, ya que sólo podían provenir de las leyes, las opiniones o la naturaleza.

[13] SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *Resumen de la Estadística..., op. cit.,* pág. 41.

mexicana está llena de trabas por las mismas causas políticas que entorpecen los progresos de las industrias de la península. El suelo de la Nueva España, así como el de la vieja, en gran parte se halla en poder de algunas familias poderosas que han absorbido lentamente las propiedades particulares» [14].

Preocupado por la situación de los arrendatarios y el efecto de ésta sobre la agricultura indica a nuestros legisladores: «Algunos medios para mejorar la triste suerte de los pobres arrendatarios, que expuestos hasta ahora a la versatilidad y caprichos de algunos propietarios tan inhumanos como ignorantes, yacen en el estado más abyecto e improductivo en casi toda la República, y nos consta los males y perjuicios que se le sigue a esta clase apreciable de la sociedad y a la agricultura y población» [15].

A continuación, Ortiz señala las medidas que deberían adoptarse para mejorar la suerte de los arrendatarios, expresando: «El primero es ofrecerles terrenos en propiedad en los baldíos más inmediatos de las fronteras, libres en su cultivo de toda contribución por determinado tiempo y una habilitación para su transporte y precisos primeros trabajos, proporcionando a sus familias y capacidad, que deberán abonar en parte del fruto de sus cosechas parcialmente, no con el fin de lucrar, sino de estimularlos al cultivo. El segundo, dictándose una ley general, por la cual los propietarios que no cultivan cualquiera que sea el motivo, una tercera parte a lo menos de sus tierras de pan llevar, se obliguen a arrendar a los colonos habitantes de los distritos más poblados, en enfiteusis, pero por un precio módico y en un período dilatado, como, por ejemplo, un siglo, y con la libertad de poder transmitir o vender a terceros este derecho, a su utilidad y beneficio con el objeto grande de arraigar al arrendador y constituirlo casi como un propietario al beneficio efectivo de las tierras, por cuanto con estos alicientes, teniendo el colono la seguridad de que su posteridad disfrutará de las utilidades y ventajas de sus trabajos y capital empleado, se empeñará en acrecentar sus labores animando a la vez a su familia, la cual tomará igual conato persuadida que un día disfrutará de los mismos beneficios» [16].

Ortiz continúa al respecto señalando: «Igualmente convendría a los arrendadores y a los pueblos que por una política injusta han sido despojados de las tierras que les designan las leyes, por las depredaciones y rapacidad de los propietarios y tribunales que se han desentendido de los principios de la justicia distributiva, que se autorizase y

---

[14] ALEJANDRO DE HUMBOLDT: *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España, op. cit.*, página 198.

[15] SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *México considerado..., op. cit.*, tomo II, pág. 26.

[16] *Ibíd.*, pág. 27.

aún obligase a las corporaciones y dueños de las tierras amortizadas, a vender al crédito y bajo hipotecas y plazos a las poblaciones escasas de terreno y a los particulares que lo soliciten, las tierras que no pueden cultivar» [17].

También precisa que la utilidad de las empresas agrícolas se aumentaría: «Si nuestros propietarios mejoraran su administración económica y atendieran personalmente, a lo menos algunas temporadas, sus haciendas sería mayor a causa de la fertilidad admirable de las tierras y la dulzura del clima» [18].

Se declara un ferviente partidario de la colonización extranjera para el desarrollo de las actividades agrícolas y como un elemento que coadyuvaría a conservar la integridad territorial. Refiriéndose al estado del Istmo Mexicano expresaba: «Para remediar en parte tamaños males y corregir gradualmente el abandono de las antiguas administraciones que han precedido a la vigilante y solícita de V. E. es indispensable que la actual administración se penetre de la urgente necesidad de trazar un plan sabiamente combinado para el fomento de la población y cultivo de las costas empezando por los principales puntos de sus riberas y barras, por manera que a la par con las fronteras, garantice la defensa de la República en todos sus flancos y pueblos más débiles, impulsando a la vez el florecimiento de su Agricultura y Comercio, como únicos resortes eficaces para sostener la supremacía de los mares que bañan el litoral» [19]. Ortiz declara que la agricultura y el comercio se desarrollarían en nuestro país: «Luego que los que rigen los destinos de México dirijan el residuo de la población central ya considerable y fomenten sistemáticamente la emigración de gentes extranjeras laboriosas hacia los países templados y fértiles fronterizos que bañan los ríos Bravo, Puerco, Colorado y Sabinas en el Atlántico y los de Zagunacoas o Colorado del Occidente, Gila y Timpanoyos, abordables al Comercio» [20].

Es contundente a este respecto cuando afirma: «No es, pues, perjudicial como algunos espíritus mezquinos han pretendido, la introducción de brazos industriales extranjeros en ningún país por adelantado que se suponga, y mucho menos en el nuestro; por el contrario, bajo todos los puntos de vista económicos, es útil y se debe fomentar, ex-

[17] *Ibíd.*, pág. 28.
[18] *Ibíd.*, pág. 94.
[19] Simón Tadeo Ortiz de Ayala: *Exposición al excelentísimo vicepresidente en ejercicio del Poder Ejecutivo de los Estados Unidos Mexicanos.* Se encuentra reproducida en *Problemas Agrícolas e Industriales de México,* vol. II, núms. 3 y 4, julio-diciembre 1950, México, Talleres Gráficos de la Nación, pág. 331.
[20] Simón Tadeo Ortiz de Ayala: *México considerado..., op. cit.,* tomo II, pág. 30.

citar y proteger todo extranjero laborioso que radique, ya sea comerciante, capitalista, ya sea artesano u obrero» [21].

Ortiz es optimista en cuanto a la posibilidad de incrementar la producción agrícola en relación al aumento de la población. Así nos expresa en su *Resumen:* «El Imperio mexicano, con una cultura más cuidada y protegida introduciendo y extendiendo el uso del riego que el país proporciona y los instrumentos agrícolas de las naciones cultas, sólo la porción del terreno ya desmontado podría abastecer una población diez veces mayor que la actual» [22]. Años más tarde, en su obra *México Considerado...*, exclama: «Mientras más nueva es la cultura de un país, los medios de subsistencia son más fáciles y más rápidos también los progresos de la población» [23].

Un aspecto muy importante de las ideas de Ortiz lo constituye su interés en proteger e integrar socialmente a los nativos de las tierras a poblar, afirmando: «La administración mexicana debe seguir otra política más sana y al poblar los distritos Texas, Bravo, Apaches, Usubacinta, Zaguanas y Timpanoyos, no se ha de tratar de ahuyentar a los nativos, sino ganárselos por los medios más prudentes, establecer con ellos relaciones de buena fe, al fin de atraerlos al gremio de la República, civilizándolos y proporcionándoles educación civil y religiosa a sus hijos en las escuelas y establecimientos coloniales» [24].

Ortiz considera, como medida complementaria al incremento demográfico, que deberían abrirse caminos y canales fluviales. «Adoptando en principio y por sistemas—señala—el fomento de la población de los baldíos y puntos más ventajosos fronterizos y litorales, se llega como por grados a las útiles empresas de la construcción de los caminos más cortos y cómodos y aperturas de los canales fluviales naturales paralelos a los parajes más frecuentados con objeto grandioso de fomentar la agricultura e industria y facilitar el tráfico y comunicaciones interiores, dando impulso al comercio activo exterior, sin cuyas disposiciones la riqueza y productos de los pueblos no contribuyen sino muy limitadamente a la civilización y prosperidad pública» [25].

Ortiz pensaba que era importante abrir un comercio directo con España, ya que estimularía el desarrollo de las ciudades y se evitaría el contrabando que realizaban los Estados Unidos de América. «Abriendo un comercio directo con España—señala—sobre las costas del norte y el Istmo de Tehuantepec, muy pronto en Tuxpan, Tampico, Soto la Marina, Río Bravo, Bahía de San Bernardo, Galveston y Coatzacoal-

[21] *Ibid.*, pág. 50.
[22] Simón Tadeo Ortiz de Ayala: *Resumen de la Estadística..., op. cit.*, pág. 36.
[23] Simón Tadeo Ortiz de Ayala: *México considerado..., op. cit.*, tomo II, págs. 134 y 135.
[24] *Ibid.*, pág. 120.
[25] *Ibid.*, pág. 74.

cos, Laguna de Términos y Tabasco, destinados los primeros para barrera del Imperio con los Estados Unidos y emporio de un gran comercio, no solamente se verían levantar grandes ciudades, sino que haciendo florecer y poblarse aquellas regiones, enriquecerían al Estado por todos aspectos, indicadas como están para abastecer de víveres y vinos a las Antillas, con perjuicio del Comercio de la Confederación Americana, con quien se hace un gran contrabando de caballos, que cada día aumentará mientras aquellas fértiles y ricas provincias permanezcan sin vida y sin comercio directo, reducidas al monopolio de Veracruz» [26].

Haciendo un análisis certero de la situación política del país en esa época y previendo proféticamente la expansión territorial de los Estados Unidos expresa en su famoso *Resumen de la Estadística:* «Examinando con imparcialidad las circunstancias políticas de las clases que componen la población de México, se notará que dividido como está en partidos rivales y de intereses opuestos en apariencia, por la política desunida del antiguo Gobierno, es casi imposible combinar una revolución que produzca un éxito feliz al riguroso democratismo. Esta situación que puede ser atizada por las naciones que se engrandecen en los desórdenes de terceros y que, desgraciadamente, ocupan y rodean el territorio del Imperio, con pretensiones ambiciosas reclaman medidas ejecutivas y justas, tanto en la administración interior como sobre las fronteras. Considerando—continúa—la topografía de México, no es por Veracruz donde se debe temer una invasión enemiga, sino por Nuevo México, Texas y el Istmo de Tehuantepec» [27].

Preocupado constantemente por la posible desmembración territorial de nuestro país, Ortiz, por parte de los Estados Unidos de América, expresa que acechaban: «A la Integridad del Territorio de la República, inminentes peligros, ya por las incursiones de los bárbaros indígenas, y las invasiones no menos temibles de los aventureros, y ya, finalmente, por las pretensiones y miras de las naciones vecinas, especialmente hacia los términos de Texas, Nuevo México y Alta California, cuyo abandono por más tiempo irremisiblemente acarrearía la pérdida total o parcial de tan importantes puntos, con desdoro y detrimento general de la nación, y su gobierno, que a todo trance y a costa de cualquier sacrificio debe prevenirse, aprovechando los momentos» [28].

Ortiz se pronuncia por la necesidad de promulgar una Ley especial para colonización, fomento y fortificación para la seguridad de las fron-

---

26 SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *Resumen de la Estadística...*, *op. cit.*, pág. 49.
27 *Ibíd.*, págs. 55 y 56.
28 SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *Representaciones dirigidas...* (31 de octubre de 1830), *op. cit.*, página 178.

teras, señalando: «En resumen, excelentísimo señor, una ley especial y general de colonización, fomento y fortificación para la seguridad y conservación de las fronteras de la república, vaciada sobre los principios expuestos en el examen difuso, pero fundado que acabo de exponer respetuosamente a la conderación y profunda política de los consejos de V. E. es evidentemente necesaria, con su aplicación urgente y combinada en sistema, la integridad nacional del territorio de México será un axioma y los adelantos de la población, agricultura y riqueza pública una verdad demostrada» [29].

En su *Resumen,* Ortiz es optimista en relación al futuro de la nación señalando: «La situación física del Imperio mexicano ofrece ventajas inapreciables considerada con respecto a sus comunicaciones con el resto del mundo civilizado. Situado en un Istmo bañado por el Pacífico y Atlántico, el antiguo Imperio de Anáhuac parece estar destinado a ejercer un grande influjo en los acontecimientos políticos que agitan las grandes naciones» [30].

Al establecimiento del Régimen Federal en nuestro país se pronuncia a favor de las ventajas del mismo expresando: «Los mexicanos, por un favor de la providencia y el convencimiento de la excelencia del sistema federal patentizado en la administración de algunos estados que han tenido la suerte de ser regidos conforme a las máximas prescritas en su esencia, son los únicos entre los nuevos Estados americanos que han sostenido hasta ahora su Constitución» [31]. Continuando con este orden de ideas explica la esencia del sistema federal, diciendo: «Combinando el federalismo, exactamente nivelado a las costumbres de los pueblos y modelado a las necesidades locales, a las luces del siglo y a las exigencias del tiempo y circunstancias peculiares de las naciones que de buena fe lo abrazan y ejercen, no es otra cosa, si bien se analiza, que la reunión legal de un grupo de provincias diseminadas en una vasta región, aisladamente, pero ligadas por la simpatía de la vecindad, el origen, el idioma, los usos y la religión, y aún por los hábitos e influencia del trato común y cierta legislación (provincias) que, sin embargo, de tanta homogeneidad, considerándose destacadas sucesiva y gradualmente por la distancia de un centro, y deseando mejorar su posición con una administración local inteligente que les asegure

---

[29] SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *Representaciones dirigidas...* (30 de noviembre de 1830), *op. cit.,* página 210. Esta opinión de Ortiz se basa en su análisis crítico de la Ley del 16 de abril de 1830, expedida por el Gobierno de Anastasio Bustamante que estipulaba una serie de medidas conducentes a controlar la colonización y administración del territorio de Texas y a la que Ortiz calificaba como «trunca e incompleta para llenar su más esencial objeto».

[30] SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *Resumen de la Estadística..., op. cit.,* pág. 53.

[31] SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *México considerado...,* Burdeos, Imprenta de Carlos Lawalle Sobrino, 1832, pág. 51. Esta cita aparece en el *Ideario republicano* de TADEO ORTIZ, formulado por TARSICIO GARCÍA DÍAZ y que se inserta como anexo I en el *Resumen de la Estadística del Imperio Mexicano,* Biblioteca Nacional, UNAM, México, 1968, pág. 63.

ciertos goces sociales en armonía con los progresos a que brinda su situación particular, sin aspirar a una separación absoluta ni dejar de auxiliarse mutuamente, convencidas de su debilidad para sostenerse aisladamente cada una de por sí, se obligan a buscar en su propia reunión y alianza una fuerza o poder real y efectivo contra los peligros a que las expondría su flaqueza privada e individual [32].

En su opinión, el país para progresar dentro de este sistema sólo necesitaría de: «Un orden legal consolidado, de una regular administración, del aumento de su agricultura, industria y comercio para llenar sus destinos y colocarse en el rango de las naciones más respetables y dichosas» [33].

Sin embargo, reitera los problemas a que se enfrena la nación respecto a la pérdida de su territorio. «Si las fronteras siguen abandonadas—señala—, si no se atiende urgentemente a la población y fortificación, a lo menos de los puntos más expuestos del litoral y parajes mediterráneos más defendibles, mediante un plan combinado y ejecutado directamente por el gobierno general, la integridad del territorio de la república es ilusoria e insostenible, y al fin comprometerá el decoro del gobierno nacional y los más caros intereses de la patria [34]. A lo largo de todos sus escritos insiste en el peligro de la expansión territorial de los Estados Unidos de América, ya que: «Mantienen en posesión de su gobierno general, no solamente el dominio y distribución de los baldíos, sino la facultad de formar y regir diversos distritos nuevos que, como el de Columbia limítrofe con la Alta California, se está poblando a la par que otros muchos, y luego que a impulso de las primeras poblaciones toman valor las tierras, su venta forma una de las rentas más considerables de la Unión» [35]. Con una profunda visión de este problema señalaba: «Se ha permitido que los angloamericanos, después de una adquisición tan enorme a costa de los mexicanos, colonicen casi exclusiva y discrecionalmente a Texas [36].

Ortiz, visiblemente preocupado por la posible pérdida del territorio de Texas, señalaba que los Estados Unidos: «Según los rumores públicos intenta o ha intentado proponer la compra de la provincia de Texas, que es nada menos la llave de México: esta idea no puede menos que alarmar a la nación hasta cierto grado por las circunstancias

---

[32] SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *México considerado...*, Burdeos, Imprenta de Carlos Lawalle Sobrino, 1832, págs. 58 y 59. Esta cita aparece en el *Ideario republicano* de TADEO ORTIZ, formulado por TARSICIO GARCÍA DÍAZ y que se inserta como anexo I en el *Resumen de la Estadística del Imperio Mexicano*, Biblioteca Nacional, UNAM, México, 1968, págs. 63 y 64.

[33] SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *Representaciones dirigidas...* (31 de octubre de 1830), *op. cit.*, página 179.

[34] SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *Representaciones dirigidas...* (31 de octubre de 1830), *op. cit.*, página 181.

[35] *Ibíd.*, pág. 186.

[36] SIMÓN TADEO ORTIZ DE AYALA: *Representaciones dirigidas...* (30 de noviembre de 1830), *op. cit.*, página 192.

en que se ha suscitado»[37]. A continuación, expresa las tres causas que en su opinión habían provocado el peligro de expansión territorial de los Estados Unidos a costa de México, expresando al respecto: Lo que debe afirmar, sobre todo, la apatía y abandono de los administradores coloniales de los dos últimos siglos, son tres hechos notables. El primero es el grande territorio descubierto y habitado por tribus de los tobosos, gavilanes, jicarillas y otros salvajes, en el bolsón de Mapimí, que corriendo de Sur a Norte más de cien leguas y de Oriente y Occidente como cincuenta, ubicado entre los ríos San Pedro, Conchos y Bravo, permaneció independiente. El segundo, la versatilidad, inconstancia e inercia del fomento de la población de la importante provincia de Texas. El tercero, las ningunas medidas de precaución para asegurar con establecimientos sólidos los naturales límites de la California Superior[38].

Es más contundene cuando nos señala con una clara y profunda visión política: «Si por una fatalidad las fronteras de las Californias, Nuevo México y Texas continúan en el estado de abandono en que yacen, a una enorme distancia del centro de la población y los recursos aislados, sin comercio y sin vida, despoblados sus límites naturales, sus riberas y litorales desiertos, tarde o temprano es inminente su pérdida»[39].

Ortiz pensaba que era imprescindible la aplicación de diversas medidas por parte del Gobierno para alejar este peligro. Así, nos dice: «Las medidas que adopte el gobierno nacional, aspirando a las reformas y mejoras sociales que exigen una nueva era y la civilización neutralizarán cuando menos tan apreciables ventajas y al fin atraerían la concurrencia y radicación a su suelo de millares de familias, que mezcladas con los mexicanos formarán una masa homogénea para asegurar la barrera de sus fértiles fronteras»[40].

Ortiz amplía en su obra *México considerado...* las disposiciones que deberían implantarse para evitar nuestra desmembración territorial, afirmando que éstos son: «Los medios más eficaces y necesarios a su defensa[41], combinados con elementos naturales de la población, de sus

---

[37] *Ibid.*, pág. 194.
[38] Simón Tadeo Ortiz de Ayala: *México considerado...*, *op. cit.*, págs. 102 y 103.
[39] *Ibid.*, págs. 104 y 105.
Las consideraciones de Ortiz en relación a la expansión territorial de los Estados Unidos de América se cumplieron fatalmente. Al firmarse los tratados de Guadalupe Hidalgo el 2 de febrero de 1848, México perdió 109.944,80 leguas cuadradas, conservando únicamente 106.067,47. Los Estados que más mutilación sufrieron fueron en primer lugar Nuevo México, que fue cedido íntegramente a los Estados Unidos; la Alta California, que de 49.851,35 leguas cuadradas se redujo su superficie a 362,50, y los Estados de Coahuila y Texas, que totalizaban 33.309,65 leguas cuadradas y cedieron a 25.362,65. Algunos años más tarde México fue desmembrado de otra parte de su territorio a través del tratado de la Mesilla, por el cual el Gobierno mexicano vendió a los Estados Unidos el territorio situado al norte del Estado de Chihuahua.
[40] Simón Tadeo Ortiz de Ayala: *Representaciones dirigidas...* (30 de noviembre de 1830), *op. cit.*, pág. 195.
[41] Simón Tadeo Ortiz de Ayala: *México considerado...*, *op. cit.*, pág. 105.

adelantos y mayor facilidad de relaciones sociales y de interés, mediante el establecimiento de administraciones locales vigorosas, medidas liberales y la creación de un franco comercio favorecido y protegido en fuerza de la actividad y creación de una regular marina que abrace y sostenga tamaños intereses».

Como se puede constatar, las ideas de Tadeo Ortiz ofrecieron soluciones a diversos problemas de orden político, social y económico del joven país, y sus planteamientos fueron realmente visionarios en muchos aspectos. Por otra parte, en sus obras y escritos se encuentran multitud de datos y opiniones que deben ser analizados con más detenimiento y profundidad para la comprensión cabal de nuestro proceso de desarrollo.—*MARCELO BITART LETAYF (Petrarca 328. MEXICO 5 D.F. MEXICO).*

TEATRALIDAD Y CARPINTERIA TEATRAL: LA SIMULTANEIDAD ESCENICA EN LA OBRA DE BUERO VALLEJO

En 1949, en ocasión del primer estreno de Antonio Buero Vallejo, escribió Alfredo Marquerie lo siguiente: «Buero Vallejo es uno de esos valores jóvenes, y lo es, no sólo por el éxito que ha logrado con *Historia de una escalera,* sino también, y muy especialmente, por las enormes posibilidades de autor que hay en él, hasta tal extremo, que si algún defecto puede achacársele, es justamente el de poseer exceso de malicia teatral, el de manejar con experta y habilísima 'carpintería' toda clase de recursos y efectos» [1].

Juicio parecido se ha repetido en diversas formas a través de los últimos veinticinco años, llamándole a Buero a veces «gran constructor de teatro», hablando otras de su gran «habilidad en el oficio», y casi siempre con un dejo de acusación o implicación peyorativa. Mas como explica, en su inteligente libro sobre el dramaturgo, Ricardo Domenech: al hablar de carpintería teatral se ha entendido en España, por lo general, sólo la facultad artesanal de un autor, y esto es un error. Aclara: «Pero hay una significación—mucho más profunda, a la par que menos comprendida hasta hoy en la escena española—que concierne a la imaginación formal de un dramaturgo, a su facultad para idear y elaborar formas de original, de poderosa entidad artística (grandes

[1] Reseña en «ABC», recopilada en *Teatro español 1949-50,* Madrid (Aguilar), 1951, pág. 94.

constructores de teatro fueron en tal sentido—y para seguir con ejemplos españoles—Valle-Inclán y García Lorca)» [2].

Ahora bien, Buero rinde homenaje a Valle Inclán, Lorca y Velázquez (en *Tres maestros ante el público)* precisamente como creadores de suprema teatralidad; maestros en el arte de ordenar figura y fondo, color y línea. Y les admira porque en su propia obra muestra él un cuidado especial en la composición del cuadro, en ese estar en todo, actuando como desde dentro de la obra. Las acotaciones de sus dramas, como las de Lorca y, aún más, las de Valle-Inclán, aunque no reflejen la misma sensibilidad plástica, tienen los mismos propósitos: enfrentarse con los problemas de su representación. O dicho de otra manera, Buero, como ellos, concibe la obra originalmente en función de su problemática escénica.

Dice Domenech: «Es muy peculiar en los textos dramáticos de Buero Vallejo la descripción minuciosa del escenario, como también el elevado número de acotaciones sobre los personajes: vestuario, acción, etcétera. Se diría que la representación está vista, o mejor, prevista, por el autor, incluso en detalles muy menudos» [3]. Muy cierto. Y esta preocupación no es mero capricho o manía, sino que responde a una visión pragmática del dramaturgo que le lleva a anticipar la creación final en todas sus dimensiones. Más que *ver* o *prever,* lo que hace Buero, como veremos, es matizar, indicar y guiar a su director escénico y a sus actores, dando lugar así a una colaboración artística que trasciende lo literario. O sea, se da cuenta de los medios que tiene a su disposición, y sabe que cuando las palabras resultan inexpresivas, puede acudir a sus colaboradores: a la imaginación creadora del escenógrafo y director, al gesto, ademán y tono del actor. Es más, su propia imaginación formal le lleva desde un principio a pensar como escenógrafo, director y actor.

No cabe duda que para el creador predominantemente audiovisual, el lenguaje ha de representar un problema. Dice Buero en el prólogo a su estudio sobre los «tres maestros»: «... el lenguaje es moneda de cara y cruz. Insuficiente y falaz, por un lado; supremo logro de la razón y la poesía, por el otro. Denostarlo es fácil; prescindir de él, imposible» [4]. Y es lógico que el autor de teatro al sentir esta desconfianza se apoye—a veces demasiado—en el efecto plástico. Por otra parte, hay que reconocer que tal dilema le lleva a explorar formas de expresión vedadas al novelista y al poeta [5].

---

[2] *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid (Gredos), 1973, pág. 41.

[3] *El concierto de San Ovidio* y *El tragaluz,* edición de R. Domenech, Madrid (Castalia), 1971, página 209.

[4] *Tres maestros ante el público,* Madrid (Alianza), 1973, pág. 10.

[5] «Hay... una relativa independencia del teatro frente al lenguaje y a los problemas de la conceptuación; y esto significa nada menos que lo indecible como posibilidad escencial de la escena»,

Así, pues, Buero une teatralidad y carpintería escénica—según trataremos de demostrar—en un amalgama de disposiciones plásticas e histriónicas. Más específicamente, creemos, se sirve de un recurso nada nuevo pero marcadamente reiterado en sus dramas: la simultaneidad, técnica que Eric Bentley, eminente crítico de teatro, explica: «Uno de los efectos escénicos más comunes es la simultaneidad, cuando varios motivos actúan a la vez. Habla un personaje a un extremo del escenario, pero lo que *hace* otro al otro extremo puede ser igualmente importante o aún más» [6].

Esta simultaneidad—es decir, imágenes situadas en el espacio como los platillos que mantienen en fiel la balanza—predomina en la «carpintería teatral» de Buero. Al mismo tiempo supera el concepto mecánico y fácil que se pueda tener de su facultad artesanal, pues tales efectos surgen del trasfondo ideológico de la obra. No obstante, hemos de soslayar la discusión de estas ideas e implicaciones filosóficas, admirablemente estudiadas ya por Domenech, precisamente porque queremos destacar los valores formales—en cierto modo extra-literarios, ignorados la más de las veces, pero esenciales—de su obra de teatro.

I

Domenech sólo alude muy de pasada a la técnica de la simultaneidad. Dice: «Las escenas mudas y simultáneas, como ráfagas de imágenes, de la primera parte de *Las Meninas,* constituyen una utilización hábil y original de las posibilidades de expresión plástica del escenario» [7].

Motivos independientes y simultáneos abundan en el teatro bueriano como resultado de la temática de ciegos, sordos, mudos y demás tarados que pueblan su mundo. Podemos recordar innumerables momentos de *En la ardiente oscuridad, El concierto de San Ovidio* y *La llegada de los dioses* que recrean un tipo de acción doble e irónica entre ciegos y videntes o entre ciegos mismos. También se puede señalar algo de esto

---

escribe JULIÁN MARÍAS (*La imagen de la vida humana,* Buenos Aires, 1955, pág. 39). He aquí, también, la acotación que describe la muerte del boticario en *Las galas del difunto* de VALLE-INCLÁN, magnífico ejemplo de la sustitución de la palabra por la expresión visual: «La palabra se intuye por el gesto; el golpe de los pies, por los ángulos de la zapateta. Es un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual...»

[6] Introducción a *The Play,* Nueva York, 1951, pág. 8. Según Bentley, cada personaje o acción que participa en este juego de la simultaneidad cobra sentido especial como resultado de la tensión que se crea entre ambos. Explica: «Cuando se lee lo que dice Ricardo II en el texto de Shakespeare se piensa: 'Es elocuente, pero nada más...', porque no se visualiza a la persona callada a quien el rey Ricardo se dirige: el usurpador Bolingbroke y su aspecto taciturno, complemento significativo dentro del esquema dramático de la escena.» (La traducción es mía.)

[7] *El teatro de Buero Vallejo,* pág. 48.

en la confusión que ocasiona la sordera de Goya en *El sueño de la razón*. No obstante, un ejemplo, casi simbólico, para nosotros, que subraya con fuerza el dramatismo que surge de esta dualidad y muestra la habilidad de Buero en manejarla, aparece en la escena final de la primera parte de *Las cartas boca abajo*.

Se enfrentan dos hermanas. En un dramático parlamento, singular en el teatro español por su extensión, Adela se confiesa a Anita y le pide perdón por el mal que le ha causado. Sus palabras deben dominar la escena, pero no es así. Es el mutismo de Anita, su única respuesta, lo que controla la situación. He aquí sólo un instante de este encuentro; habla Adela:

> ¿Me perdonas?... ¡No quieras hacerme creer que te es imposible salir de ese estado! ¡Abandona tu juego y será la salvación para las dos!... ¿Me perdonas? *(Se miran. Parece que* ANITA *va a hablar. Pero al fin desvía los ojos hacia la revista y, con un ademán melancólico, la cierra, dejando, con aire triste y ausente, las manos apoyadas sobre ella. La expresión de* ADELA *se endurece. Da unos pasos hacia la derecha y se vuelve.)* Prefieres continuar ese juego que me destroza. No me importa decírtelo. Si es eso lo que persigues, puedes estar satisfecha. (ANITA *baja los ojos.)*...

Al final, Adela se rinde desesperada; su hermana sigue callada y «le envía una lenta y severa mirada».

El detallismo en las acotaciones—aspecto que algunos críticos han tachado en Buero de excesivo—responde aquí al celo del dramaturgo por aclarar su propósito. Así, con minuciosos pormenores, sigue indicando movimientos y actitudes: «Anita suspira... Adela se enardece... la toma de un brazo... se miran... Anita desvía la mirada... descompuesta intenta levantarse... Adela se lo impide... le pone, cariñosa, un brazo por el hombro... le toma las manos... Anita baja la cabeza». Y siempre las palabras de Adela se estrellan contra el silencio y la mirada de su hermana.

Sagazmente, Domenech reconoce el valor de una anagnórisis en escena como ésta en que «la sola presencia de determinado personaje... y el intercambio de una lenta y profunda mirada entre ellos, basta para crear en el espectador un cúmulo de ideas, de sugerencias» [8]. Importa, sin embargo, apuntar a la meticulosa labor de Buero mismo en este instante: actuando como verdadero director de escena, guiando al actor paso a paso y marcando la tensión emotiva entre los polos opuestos que son los dos personajes.

El mismo cuidado y sentido práctico se refleja en su uso del espa-

---

[8] *Ibid.*, pág. 47.

cio escénico. La célebre escalera de su primer estreno sirve de ejemplo, pues nos ofrece una geometría plástica y una arquitectura funcional de gran interés. El laberinto lineal de los escalones, la barandilla y el pasamanos de hierro, dibuja el centro de la escena; a la vez, el hueco de la escalera y las supuestas viviendas detrás de sendas puertas, sugieren una ampliación del espacio más allá de los límites del escenario, en dirección vertical una, horizontal la otra. Los escalones a cada extremo son como el anverso y reverso de la misma perspectiva: el personaje que da cara al público al subir por un lado dará la espalda al hacerlo por el otro, y lo mismo al bajar. Pero los planos dominantes han de ser los dos rellanos, paralelos a diversa altura y en términos diferentes. Y así, paradójicamente, a pesar de la angostura del espacio, la escalera da lugar a una gran variedad pictórica y—contrario a una escena de salón, delineada por muebles y artefactos—a una mayor libertad de acción.

Los rellanos no se duplican sino que se complementan. Uno, con sus puertas numeradas, cobra una realidad más bien simbólica al identificarse íntimamente con los habitantes de la casa. Hay en él como demarcaciones, fronteras de familia. El alto, funciona como balcón o palco-escénico con respecto al otro, su complemento, campo abierto, cruce de caminos y, con el entrante que forma el «casinillo», escondite.

El juego que relaciona rellanos, escalera y «casinillo» es habilísimo, y puede hallarse en indicaciones a través del texto. He aquí el momento en que Paca, en el segundo acto, sorprende a Carmina y Urbano en coloquio amoroso:

> *(Quedan* [URBANO y CARMINA] *un momento abrazados. Se separan con las manos cogidas. Ella le sonríe entre lágrimas.* PACA *sale de su casa. Echa una automática ojeada inquisitiva sobre el rellano y le parece ver algo en el «casinillo». Se acerca al IV para ver mejor, asomándose a la barandilla, y los reconoce.)*
>
> PACA.—¿Qué hacéis ahí?
>
> URBANO.—*(Asomándose con* CARMINA.) Le estaba explicando a Carmina... el entierro.
>
> PACA.—Bonita conversación. *(A* CARMINA.) ¿Dónde vas tú con el capacho?
>
> CARMINA.—A la compra.
>
> PACA.—¿No ha ido Trini por ti?
>
> CARMINA.—No...
>
> PACA.—Se le habrá olvidado con la bronca. Quédate en casa, yo iré en tu lugar. *(A* URBANO, *mientras empieza a bajar.)* Acompáñalas, anda. *(Se detiene. Fuerte.)* ¿No subís? *(Ellos se apresuran a hacerlo.* PACA *baja y se cruza con la pareja en la escalera. A* CARMINA, *cogiéndole el capacho.)* Dame el capacho. *(Sigue bajando. Se vuelve a mirarlos y ellos la miran también desde la puerta, confusos.* CARMINA *abre con*

su llave, entran y cierran. PACA, *con gesto expresivo.)* ¡Je! *(Cerca de la bajada, interpela por la barandilla a Trini, que sube.)* ¿Por qué no te has llevado el capacho de Generosa?

TRINI.—*(Desde dentro.)* Se me pasó. A eso subía. *(Aparece con su capacho vacío.)*

Obsérvese cómo Buero, no sólo visualiza el cuadro entero, sino que puntualiza dentro de él movimientos y posiciones. La precisión con que se dirigía al escenógrafo, indicándole la arquitectura funcional de la escalera se repite aquí ahora para beneficio del actor, pues las acotaciones muestran la manera en que se deben sincronizar palabra y acción. Además, la variedad de relaciones espaciales dentro de la escena es marcada. Paca domina la acción y nos sirve de foco directivo: primero mira *hacia abajo* a los enamorados en el casinillo; en la escalera se cruza con ellos para después cambiar miradas, ellos en la puerta, ella en el rellano; desde ahí mira otra vez, hacia abajo, ahora por el hueco de la escalera para hablarle a Trini. Dirige nuestra atención de un extremo a otro, de arriba abajo, de izquierda a derecha, para después hacerlo en sentido contrario. De esta manera, Buero da importancia funcional a todo sector del escenario y, lo que es más, da unidad al cuadro.

II

Lo que hemos hecho hasta aquí es señalar la técnica de la simultaneidad y la importancia que Buero da al espacio escénico. Veamos ahora cómo se unen estos dos conceptos; es decir, pasemos a examinar ejemplos de espacios escénicos simultáneos. He aquí otra escena de su primer drama. Urbano y Fernando charlan en el «casinillo», en el primer acto, cuando Rosa, hermana del primero, vuelve de la calle. Se cruzan palabras airadas los hermanos. Dice después la acotación:

(Sube [Rosa]. URBANO *se queda estupefacto por su descaro.* FERNANDO *ríe y le llama a su lado. Antes de llamar* ROSA *en el III se abre el I y sale* PEPE. *El hermano de Carmina ronda los treinta años y es un granuja achulado y presuntuoso. Ella se vuelve y se contemplan, muy satisfechos. El va a hablar, pero ella le hace señas de que se calle y le señala al «casinillo», donde se encuentran los dos muchachos ocultos para él.* PEPE *la invita por señas a bailar para después y ella asiente sin disimular su alegría. En esta expresiva mímica los sorprende* PACA, *que abre de improviso.)*

PACA.—¡Bonita representación! *(Furiosa, zarandea a su hija.)* ¡Adentro, condenada! ¡Ya te daré yo diversiones! (FERNANDO *y* URBANO *se asoman.)*

La murmuración constante entre vecinos da lugar a otras escenas en que se escucha o espía desde ángulo diverso. Es decir, «representaciones» como la que acabamos de señalar tienen, a menudo, su «público» en el otro rellano. Así la forma espiral de la escalera supone, por su naturaleza misma, una serie de escenarios, limitados si se quiere, pero capaces de actuar a la vez. Diríamos además que Buero, consciente o no de lo que hacía, escogió el local de esta obra—aparte su aspecto simbólico—precisamente por la variedad espacial que le proporcionaba. Su esquema arquitectónico, de base realista, le ha servido de patrón al intentar obras de elaboración más abstracta; pongamos por caso *El tragaluz.*

Escrito dieciocho años más tarde, la escenografía de este «experimento en dos partes» es realista en el detalle, aunque en determinados momentos los efectos de luces la tornen borrosa e imprecisa. La escena—expuesta al público por los misteriosos investigadores—se divide en cuatro áreas específicas: «El cuarto de estar de una modesta vivienda instalada en un semisótano ocupa la escena en sus dos tercios derechos... El tercio izquierdo de la escena lo ocupa un bloque cuyo lado derecho está formado por el rectángulo inferior de la pared izquierda del cuarto de estar. Sobre este bloque se halla una oficina». Es decir, en este segundo término varía la altura de los planos, dando lugar así a otros espacios de acción en primer término. «Ante la cara frontal del bloque que sostiene la oficina, el velador de un cafetín con dos sillas de terraza. Al otro lado de la escena y formando ángulo con la pared derecha del cuarto de estar, la faja frontal, roñosa y desconchada, de un muro callejero.»

Comprendiendo la intención de Buero de mezclar realismo, simbolismo e ilusionismo, el director José Osuna hizo construir sobre el escenario un plano inclinado para dar la mayor variedad de niveles. Dice Osuna: «Este plano inclinado debería, además, estar rodeado de otros más altos que acentuaran esa sensación de pozo a la que tan insistentemente se refiere el texto». Queda así el semisótano como sumergido, y esto refuerza simbólicamente el derrumbe de una sociedad y de unos individuos, como lo hacía el hueco de la escalera del estreno primerizo.

A partir de este drama, la técnica que nos ocupa contribuirá, por lo general, a crear esa «realidad escindida» en el teatro de Buero de que tanto se ha hablado. La simultaneidad refleja en estos casos una tensión dramática entre la acción externa—lo que ocurre a los personajes—y la interna—lo que éstos piensan, sienten, temen, recuerdan—. Y es curioso ver cómo al iniciar esta nueva dimensión en la técnica, Buero lo hace contrastando teatro y novela. Vicente, personaje central de la obra, es jefe de una editora de prestigio. En una ocasión tacha a

cierto novelista, un tal Beltrán, de anticuado, porque narra en forma omnisciente y comenta la realidad interior de sus criaturas. En ese momento el drama se desdobla plásticamente por primera vez para escenificar precisamente ese tipo de interioridad. Aquello que fácilmente puede parecer un artificio en el arte de narra—parece decirnos el dramaturgo—se realiza en forma natural y espontánea en las tablas, en un género en otros aspectos tan limitado. Veamos la escena.

Vicente habla a Encarna, su secretaria y amante. «Sí, Encarnita» —le dice—, «la literatura es difícil. Beltrán, por ejemplo, escribe a menudo: 'Fulana piensa esto, o lo otro...' Un recurso muy gastado... Sólo puede justificarse cuando un personaje le pregunta a otro: '¿En qué piensas?...'» «Ella lo mira cavilosa. El se concentra en la lectura. Ella deja de mirarlo y se abstrae. El primer término se iluminó poco a poco. Entra por la derecha una golfa, cruza y se acerca al velador del cafetín.» Sigue después una escena pantomímica entre el camarero del cafetín y la golfa; finalmente, ésta desaparece. Entre tanto, en la oficina Vicente mira a Encarna y repite la pregunta: «Y tú, ¿en qué piensas?» Y dice la acotación: «Encarna no le oye. Con risueña curiosidad Vicente enciende un cigarrillo sin dejar de observarla... La luz del primer término se amortigua un tanto». Vicente interpela otra vez: «¿En qué piensas..., Fulana?» Y agrega: «Ahora sí eres un personaje de novela. Algo pensabas».

La comparación entre teatro y novela es obvia, y la diferencia que separa los géneros se hace patente a través de la simultaneidad. Pero no nos detendremos en esto. Buero no se propone dar lecciones de estética literaria a su público. En el fondo lo que importa es el efecto visual, la tensión dramática que se produce al relacionar un espacio escénico a otro: Encarna, pensando y a la vez recreando sus temores en otro plano. O sea, que la tan comentada «realidad escindida» tiene como punto de partida, en su conceptuación, la escenografía: escenas contrapuestas a un tiempo para indicar estados psíquicos de un tipo u otro. Es como un aparte escenificado.

El semisótano y su tragaluz subrayan otra dualidad: el enajenamiento que también encontrábamos en *Historia de una escalera,* entre el individuo y la sociedad. Allí se *bajaba* para llegar al mundo exterior; aquí se mira *hacia arriba,* por la ventanilla del tragaluz, para «comunicarse» con el mismo. Ahora sí se nos deja ver ese mundo de fuera, esa otra realidad social, pero sólo en forma de siluetas proyectadas en otro sector espacial, en alto y en un extremo opuesto, en la pared del semisótano. (Ventanilla y proyección—una imaginada hacia la sala y la otra en el fondo del escenario—son el anverso y reverso de la misma imagen, como lo eran los dos tramos de la célebre escalera.)

En definitiva, en estas obras de enfoque socio-político contemporáneo —*Hoy es fiesta* y *La doble historia del Doctor Valmy* son otros ejemplos—la relación de espacios escénicos se define predominantemente en sentido vertical. En los llamados dramas históricos, por otra parte, domina una perspectiva horizontal, aunque nunca desaparece del todo la interacción de niveles—pongamos por caso *El sueño de la razón* con las pinturas de Goya en alto, *Las Meninas* con sus balcones palaciegos, palcos escénicos a su manera.

La arquitectura escénica de estos dramas es más rica y compleja; son ellos más dinámicos en el desarrollo de la trama, con una teatralidad más abierta y espectacular. En la panorámica del cuadro histórico los conceptos de «exterior» e «interior», más que estados anímicos, son base de una nueva y más completa dualidad visual: sociedad e individuo, calle y recinto íntimo. Así, pues, los efectos de simultaneidad que trazan el célebre motín de Esquilache y sus consecuencias en *Un soñador para un pueblo,* se basan en la interacción de pueblo y gobernantes, acción de puertas afuera e interiores. Examinemos con más cuidado ésta, su primera obra dentro del género histórico.

El decorado describe un rincón de Madrid donde tiene su morada el marqués de Esquilache. En primer término tenemos la calle; en su lateral izquierdo aparece un alto muro y en el derecho la fachada de una casa vieja. Todo ello permanece en escena a través de la obra, pues los cambios se hacen ahora a base de nueva mecánica: una plataforma giratoria que ocupa casi todo el segundo término. Buero la describe con su acostumbrada minuciosidad: «Está dividida en cuatro frentes: dos principales y dos secundarios. Los dos principales son también los mayores. Sus plantas, exactamente iguales. Opuestos diametralmente, la pared que los separa juega por sus dos caras para los dos decorados. Representan éstos un gabinete del palacio del marqués de Esquilache y otro del Palacio Real». El ambiente de los dos salones, la disposición de sus muebles, objetos, etc., es descrito con pormenores. Y, finalmente, el cuadro total ofrece una vista amplia: «En el fondo y entre los resquicios de toda la estructura se columbra un panorama urbano del Madrid dieciochesco. El resto es alto cielo».

Esta distribución de espacios—incluso la plataforma giratoria con sus divisiones específicas—es imprescindible para la realización de la obra, tal y como Buero la concibe. Es decir, que la acción dramática está trazada según un patrón arquitectónico preciso, unos cambios y contrastes hechos a medida [9]. Y la acción oscila, con una consistencia deli-

[9] Por si se necesitara dar más pruebas de la importancia que Buero da al espacio escénico y el cuidado con que traza la arquitectura del decorado, he aquí parte de la descripción de la escenografía de *Las Meninas:* «El espacio central que separa [las dos fachadas] avanza algo sobre la calle y tiene unos seis metros y medio de ancho; se eleva sobre el piso de la escena mediante

berada, entre un campo y otro, entre el ambiente callejero y procaz del primer término y los diversos sectores de la plataforma, teatro de los gobernantes. Surge la intriga y la violencia cuando un grupo invade el ámbito de otro.

También aquí la escena doble refleja algunas veces el estado anímico del personaje: Fernandita, la criada del marqués, es el pueblo español, dividido a un tiempo por pasiones nobles y viles. Por lo general, sin embargo, los efectos de silumtaneidad se nos dan para aclarar, más que al individuo, la acción histórica, el creciente espíritu de rebelión.

Al final de la primera parte, Esquilache expresa sus temores a Fernandita. El motín se prepara en la calle mientras que en el interior sólo se presiente el peligro. Ambas escenas se realizan con sutiles cambios de luz; luz que no sólo matiza delicadamente sino que ahora cobra también un fuerte sentido simbólico.

> ESQUILACHE.—¿Qué nos pasa, Fernandita? ¿Qué ocurre esta noche?...
> FERNANDITA.—No lo sé...
> ESQUILACHE.—Yo, sí. Yo sí lo sé. Somos como niños sumidos en la oscuridad. *(De pronto encienden en el exterior algún farol cercano y su luz ilumina a la pareja por el ventanal.* ESQUILACHE *suspira y se separa suavemente.)* Mira. La oscuridad termina. Dentro de poco lucirán todos los faroles de Madrid. La ciudad más sucia de Europa es ahora la más hermosa gracias a mí. Es imposible que no me lo agradezcan. *(Un* FAROLERO *aparece por la segunda derecha. Enciende el farol de la esquina, cruza, enciende el otro farol y sale por la segunda izquierda.* BERNARDO, *embozado, aparece por la primera derecha y se disimula. A poco,* RELAÑO, *embozado, surge tras él y se aposta a su lado. Poco después,* MORÓN, *embozado, aparece por la primera izquierda y se queda espiando. Más tarde los* EMBOZADOS 1.º y 2.º *entran por la segunda derecha y se disimulan en el portal. Entre tanto, continúa la escena en el gabinete:* ESQUILACHE *deja el «Piscator» sobre la mesa y saca su reloj.)*

El «Piscator» que el ministro deja sobre la mesa es el periódico Salmantino, el calendario de Torres de Villarroel, pregonado por el ciego a través del drama. Es este personaje, actuando como prototipo de la tradición popular, quien sirve como de puente en muchos de los cambios escénicos, de la calle a los interiores y viceversa. Ronda el escenario por todos lados; dentro del gabinete se le oye como constante recuerdo del mundo exterior que amenaza. Además predice lo que ha de suceder y marca el transcurrir de los días y los acontecimientos.

---

dos peldaños que mueren por sus extremos en las fachadas. Ligeramente abocinado por conveniencia escénica, puede tener de fondo hasta once metros, que deberán fingirse en lo posible con la perspectiva del decorado según las posibilidades del escenario. Salvo la ausencia de techo, reproduce fielmente la galería del llamado Cuarto del Príncipe, que, fallecido Baltazar Carlos, se destinó a obrador de pintores. Sus paredes tienen 4,42 metros de alto...»

En la dramática bueriana, tiempo y espacio están íntimamente ligados. El dramaturgo confiesa que escogió el local de su *Historia de una escalera* porque necesitaba resolver el problema del tiempo «que se hace angosto por la angostura del espacio en que ocurre» [10]. Y, en efecto, el trajinar cotidiano que se desarrolla en la escalera da la impresión de una monotonía, una estrechez y pobreza sin salida. El verdadero pasar de los años, la vejez y descuido que sufren escalera e inquilinos, sólo lo vemos en los cambios abruptos a principio de cada acto. En los dramas históricos, por el contrario, tiempo y espacio se complementan a lo largo del vasto panorama que representa cada acto.

La técnica de mirar la acción dramática en cierto momento como desde fuera, con la perspectiva de otra época, de otro momento histórico, aparece por primera vez en *El concierto de San Ovidio*. Ocurre al final del drama cuando Valentin Haüy, protector de los ciegos, comenta desde un lado lo que ha transcurrido en escena. De igual manera el mendigo Martín inicia la acción de *Las Meninas* dirigiéndose al público [11]. Principia advirtiendo: «No, no somos pinturas. Escupimos, hablamos o callamos según va el viento. Todavía estamos vivos». Y al final continúa su papel de comentarista y parece desdecirse cuando el drama se convierte en pintura. Velázquez trabaja en su obra maestra dentro de su estudio, mientras Martín habla en primer término. Poco a poco la luz que ilumina al pintor decrece y se cierra la cortina ante él. Martín sigue su comentario y ocurre entonces el desdoblamiento escénico más impresionante entre los que venimos señalando: «La luz se fue del primer término. Martín es ahora una sombra que habla. A la derecha de la galería, hombres y mujeres componen, inmóviles, las actitudes del cuadro inmortal bajo la luz del montante abierto».

Sirva lo dicho hasta aquí como ejemplo de un recurso utilizado por Buero en múltiples formas. Se podría hablar de otras facetas: de la dualidad simbólica en que funcionan los cuadros de Velázquez y Goya dentro de sus respectivos dramas, de casos en que un espacio es mera proyección; es decir, presente sólo en la imaginación de personajes y espectadores como para complementar la realidad escénica tangible: el cuarto contiguo en que yace el cadáver, foco de la acción de *Madrugada*, por ejemplo, o el palacio Real que Goya observa con el catalejo en *El sueño de la razón;* y, finalmente, aquellos casos en que la escenogra-

---

[10] «Palabra final», en *Historia de una escalera*, Madrid (Escelicer), pág. 152.

[11] Este comentar la acción dramática «desde fuera» puede sugerir una influencia de Brecht, pero primero aparece en Buero, creemos nosotros, como lógico desarrollo de esta simultaneidad de espacios escénicos que venimos trazando. Los investigadores de *El tragaluz* y la pareja que interpreta la acción en *La doble historia del doctor Valmy*, por otra parte, corresponden más directamente a una técnica de distanciamiento brechtiano, aunque, también ellos, insisten en la importancia del juego simultáneo de realidades. Dicen los investigadores al público: «Estáis presenciando una experiencia de realidad total: sucesos y pensamientos en mezcla inseparable.»

fía refleja una realidad doble y se transforma visiblemente, como lo hace en *La señal que se espera* o en *La fundación*. En fin, la simultaneidad se presta a todo tipo de sutilezas, pero nuestro propósito ha sido examinar sólo aquellos momentos en que dos escenas *vivas* se proyectan a la vez. Resta ahora enlazar los efectos visuales que hemos comentado con un rasgo importante del dramaturgo: su vocación de pintor.

III

La explicación de Bentley acerca del efecto de la simultaneidad que citamos al principio, surgió precisamente cuando el crítico comparaba el arte del pintor al del escritor. Un pintor, declara Bentley, nos presenta dos objetos a un tiempo, mientras que el escritor sólo puede describírnoslos. El efecto, añade, no es el mismo, ya que en la descripción las palabras aparecen una tras otra y no simultáneas, como sería necesario. Por otra parte, ve en la persona del escritor de teatro a un ser afortunado que puede desempeñar ambas funciones a la vez.

Ahora bien, Buero Vallejo, como bien se sabe, aspiró a ser pintor y estudió en un tiempo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En entrevista relativamente reciente se le hizo la pregunta ya algo tópica: «¿En qué medida le ha ayudado su primera vocación pictórica a su dedicación dramática?» Y Buero contesta: «Probablemente me ha servido de mucho. Conozco bastante bien los problemas de la pintura, aunque no sea un gran pintor... La pintura me facilitó los caminos para la comprensión de lo teatral como espectáculo plástico. Pero no fue incluso en mi caso, una *conditio sine qua non* de mi actividad dramática» [12].

Una revisión de su teatro apoya ésta como ambigüedad de la respuesta, pues aunque es innegable que el elemento visual es importante en sus dramas, y aunque haya él introducido en algunos de ellos como protagonista y tema central a pintores, y haga comentarios sobre el arte de la pintura, su teatro no es el de un pintor. No lo es, para nosotros, en el sentido que lo es el del Duque de Rivas, pintor también, todo colorido y disposición armónica de decorado y personajes. Tampoco tiene el cromatismo estético del de Lorca o el fuerte sentido de contornos que encontramos en el de Valle-Inclán. No, el pintor que se alberga en Buero se manifiesta en la forma indirecta que hemos venido señalando; surge, más bien, de un concepto teórico.

[12] AMANDO C. ISASI ANGULO: «Antonio Buero Vallejo», en *Diálogos del teatro español de la posguerra*, Madrid (Ayuso), 1974, pág. 68.

Que el pintor reside aún en el dramaturgo, no cabe la menor duda. Buero señala su «inicial y fallida vocación de pintor» como el motivo determinante en el nacimiento de su *Las Meninas*. Agrega: «Es difícil resignarse a su abandono y se intenta pintar de otra manera» [13]. ¿Habla Buero del simple acto de escribir para el teatro o es que esè «pintar de otra manera» se refiere a algo más específico? Sin duda, es *Las Meninas,* entre las tres obras que tienen como protagonista a un pintor, la que sobresale como expresión plástica de una trama y de un ambiente. Además, contiene ideas acerca del arte de la pintura que no encontramos ni en *El sueño de la razón* ni en *La llegada de los dioses.* En la obra, en cierto momento, se habla de la pintura como si fuera forma dramática. Velázquez explica a Pedro su nuevo descubrimiento como pintor; dice: «Ahora sé que los colores dialogan entre sí; ése es el comienzo del secreto». O sea, que el cuadro cobra realidad al relacionar en tensión dramática sus diferentes componentes pictóricos. Y el drama mismo, *Las Meninas,* abundante en escenas simultáneas—dos o más en juego—reproduce este tipo de «dialogar» de las imágenes.

Algo de esto sugiere Robert Nicholas en su interesante estudio sobre Buero al ver en el contenido de este drama un reflejo de teorías impresionistas del arte según las expone el mismo Velázquez. Dice: «La técnica impresionista que Velázquez expone es la técnica dramática que Buero emplea en la primera parte de este drama. En primer lugar, el dramaturgo sólo insinúa las ambiciones de sus personajes, sus fracasos, envidias, etc. Mucho se sugiere, pero poco se explica o justifica. Nuestra atención va rápidamente de una figura a otra, de un extremo del escenario a otro, de una acción a otra. El resultado es un misterioso caleidoscopio de confusión y suspicacia deliberadas» [14]. Tiene tal vez razón el crítico al ver la técnica impresionista de esta obra en forma amplia: en motivos de caracterización, estructura, movimiento. Por nuestra parte, consideramos el efecto de simultaneidad como central en esta interpretación. Aún más, creemos que la interacción de imágenes o escenas de *Las Meninas* no es la excepción en el teatro de Buero, sino más bien la regla.

En resumen: La simultaneidad escénica ocurre, como ya hemos visto, entre una dialogada y otra muda o pantomímica, fiel remedo de la lucha simbólica que indicábamos entre las hermanas en *Las cartas boca abajo.* De esta manera, tales escenas, también hermanas, se transforman mutuamente; «dialogan entre sí», igual que los colores de Velázquez, y nos comunican su verdad a través del silencio que las separa.

[13] «¿*Las Meninas* es una obra necesaria?», *La carreta*, núm. 2 (enero 1962), pág. 9.
[14] *The Tragic Stages of Antonio Buero Vallejo,* Madrid (Estudios de Hispanófila), 1972, pág. 66.

Es así como el «secreto» del pintor-Buero se adapta a las exigencias del Buero autor de teatro; es así como la imaginación formal del artista funde y confunde teatralidad y carpintería teatral.—*ROBERTO G. SANCHEZ (Universidad de Wisconsin. MADISON, WIS. 53706, ESTADOS UNIDOS).*

GARCIA LORCA, POETA SOCIAL: "LOS NEGROS" (POETA EN NUEVA YORK)

La crítica en torno a *Poeta en Nueva York* [1] no tiene la importancia de las numerosas exégesis escritas sobre el resto de la obra de García Lorca. Quizá una de las razones, aparte de las intrínsecas dificultades interpretativas que este poemario ofrece, es el hecho de que *Poeta en Nueva York* no se conforma al paradigma del folklorismo andaluz asociado con los escritos de Lorca [2]. Esta colección de poemas constituye una fase dentro de la evolución poética de un escritor que en todo momento mantiene una unidad dialéctica entre la personalidad poética y su obra. La elaboración de *Poeta en Nueva York* supone en su sentido artístico una justa adecuación del instrumento expresivo a la realidad, una realidad que en este caso está ligada a la crisis de valores de la primera guerra mundial, los años de la depresión norteamericana y los «istmos» de principio de siglo, que de alguna forma traducían la necesidad de nuevas formas estéticas de relación entre el hombre y su degradado entorno. Como toda obra artística, *Poeta en Nueva York* se origina en una realidad total, en la que influyen la historia social y literaria, así como la producción anterior del autor.

Poeta en Nueva York nace de una preocupación social, ya presente

---

[1] Citamos por las *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1960). La mención de página o páginas en paréntesis se referirá a esta edición.

[2] «Mi gitanismo es un tema literario y un libro. Nada más» (pág. 1653): «Me va molestando un poco *Mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación». Carta a J. Guillén, enero 1927 (pág. 1580):

«In these poems *(El poeta en Nueva York)* Lorca attempted—unsuccessfully—to use the pattern of non-Spanish Surrealism to express his crushing repugnance and horror. But he had to find a medium through which he might be able to visualize his hostile civilization. He did not find it and used a counterfeit; as he had given shape to his Spanish world through the gypsies, a minority set apart and yet part of Spain with its own but ultra-Spanish symbolism and folklore, Lorca tried to convert the negroes and their conventionalized jazz rhythms into a vehicle for his emotion. But no clear shape emerges; either the poet was unable to transmit it or I fail to react to it.» A. BAREA: *Lorca the poet and his people*, London: Faber and Faber, 1944, pág. 63.

en la obra anterior de Lorca [3], y supone una nueva forma solidaria de aprehender el mundo presente, de recuperar ese elemento universal (humano) que la decadente burguesía, en su versión imperialista de 1929, está amenazando.

Federico García Lorca vive sus veinte primeros años en Fuente Vaqueros y Granada, y en los pueblos de la vega granadina observa la miseria de los labradores que trabajan los latifundios en el semicolonial sistema andaluz. El padre de Lorca pertenece a la clase media ascendente, que con el cultivo industrial de la remolacha en las tierras de la región del Soto de Roma consigue una desahogada posición social. Federico se educa en la Universidad de Granada, de la que es nombrado profesor de Derecho don Fernando de los Ríos en 1922, persona que ejerce gran influencia en la formación intelectual de Federico. Desde 1919, Lorca está en contacto con la «Residencia de Estudiantes» en Madrid, lugar donde pasó los meses de curso hasta 1928. En este centro maduran los ideales liberales y progresistas de Lorca en contacto con los miembros de la Institución Libre de Enseñanza. La esterilidad cultural de Granada es atribuida por Lorca al retrogradismo de una burguesía que—ayer como hoy—es parasitaria de la ideología de los que detentan el poder [4].

El deseo de renovación cultural lleva a Lorca a la continua búsqueda de una estética donde la estructura objetiva sea el elemento primario que funde lo subjetivo, factor subjetivo que no hay que confundir con la personalidad estética del autor, sino que se refiere a ese mundo propio, particular que Lorca crea en cada una de sus obras. La universalidad de su producción emana de la puesta en contacto del mundo particular creado estéticamente y el orbe particular del receptor.

Las ideas contenidas en *La deshumanización del arte* (1925), de Ortega y Gasset, son aplicables a todo el arte moderno del siglo XX. La estilización de *Poeta en Nueva York* no implica, como vamos a ver, deshumanización, según la tesis orteguiana. La «deformación estilística» de esta obra está basada en la desvalorización del ser humano, desvalo-

[3] Esta preocupación social se evidencia en poemas como «Pueblo», «Escena del teniente coronel de la Guardia Civil», «Reyerta», «Canción del gitano apaleado», etc. La evolución del compromiso del artista se refleja en la diferencia que se observa entre el carácter deshumanizado, conceptual de las «Oda a Dalí» y «Oda al Santísimo Sacramento» (1928) y la «Oda a Walt Whitman» (1933) que termina con estos versos: «Quiero que el aire fuerte de la noche más honda / quite flores y letras del arcón donde duermes / y un niño negro anuncie a los blancos del oro / la llegada del reino de la espiga» (pág. 454).

[4] «—¿Tú crees que fue un momento acertado devolver las llaves de tu tierra granadina? —Fue un momento malísimo, aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo, para dar paso a una ciudad pobre, acobardada; a una 'tierra de chavico' donde se agita actualmente la peor burguesía de España» (págs. 1763-1764). En parecidos términos se expresan los amigos de Lorca. Melchor Fernández Almagro en el primer número de *Gallo* escribe: «La aspiración no debe conocer hitos. Y menos ha de dejarse lastrar por esta sordidez que es lamentable blasón de nuestra ciudad, temerosa siempre, esclavizada al perro chico, según la tiene encadenada a huchas innumerables y estériles» (*Gallo,* Granada, 1-III-1928).

rización que procede de la mecanización y enajenación a que la burguesía capitalista somete al hombre. *Poeta en Nueva York* tiene como objetivo no la desrealización, sino la penetración de lo fundamentalmente humano. La «Generación de 1927», en la que se integra García Lorca, en relación con el aniversario de Góngora celebrado este año, supone la valoración de la capacidad poética, intelectual e imaginativa, que descubre inéditas relaciones entre las cosas, y especialmente las razones de la enajenación que sufre el hombre moderno [5]. En 1928, y en carta a Jorge Zalamea, Lorca nos descubre algunos de los principios que van a informar su estética caracterizada por la integración de la subjetividad en el mundo, así como cierta ironía contraria al patetismo que distinguía al subjetivismo romántico: «Después de construir mis *Odas,* en las que tengo tanta ilusión, cierro este ciclo de poesía para hacer otra cosa. Ahora tengo una poesía de ABRIRSE LAS VENAS, una poesía EVADIDA ya de la realidad con una emoción donde se refleja todo mi amor por las cosas y mi guasa por las cosas» (pág. 1630).

Respecto al surrealismo de *Poeta en Nueva York* hay varios datos a considerar. Lorca oye una charla de Aragon sobre el surrealismo en la Residencia de Estudiantes en 1925 [6], y tres años más tarde el poeta funda la revista filosurrealista *El Gallo,* en Granada. Estos hechos tienen cierta influencia en el carácter surrealista de su poesía americana. La crítica ha insistido en la nota abstracta o artificial del surrealismo de Lorca, identificando subjetividad y creación artística. Sin embargo, una lectura atenta de *Poeta en Nueva York* descubre que el surrealismo lorquiano insiste en la alienación social, en esa enajenante realidad que el poeta trata de desobjetivar por medio de la fantasía [7].

La poesía de *Poeta en Nueva York* supone un intento de superar la escisión entre hombre y medio, estética lorquiana de 1929 que está

---

[5] «Una lírica que trabajaba con los medios artísticos más rebuscados que tiene el lenguaje quería recuperar los secretos y las sutilezas del alma, ahuyentados por la investigación civilizadora.» HUGO FRIEDRICH: *La estructura de la lírica moderna,* trad. de Joan Petit (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974), pág. 189. A finales de 1927, en el tricentenario de la muerte de Góngora, lee Lorca en Granada «La imagen poética de don Luis de Góngora».

[6] «The earliest contact with surrealism in Spain was probably a lecture given by Louis Aragon on April, 1925 at the Residencia de Estudiantes at Madrid, where he lived; it was partially published later with the title 'Framents d'une conférence' in the magazine *La Révolution Surréaliste* (no. 4, jullet 1925).» ANGEL DEL RÍO: *Poet in New York* (New York: Grove Press, Inc., 1955), página xxxiii.

[7] «In a certain sense it could be said that Lorca was more surrealist than the surrealists. The difference, among others already shown, is that Lorca never could have accepted the materialistic creed and pure rational irrationality of official surrealism.» A. DEL RÍO, *op. cit.,* p. xxxviii. «La influencia superrealista que habitualmente quiere advertirse en *Poeta en Nueva York,* de Federico García Lorca, a mi parecer no es de fondo y cercanía, sino atmosférica, intersticial. El superrealismo está en el aire durante aquellos años y Federico, gran intuitivo, captó—en buena parte, a través del pintor Salvador Dalí—lo esencial de algunas metáforas de ciertas violentas disociaciones proyectándolas sobre el fondo el espéctulo norteamericano que tan fuerte impacto había causado en su espíritu.» GUILLERMO DE TORRE: *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965), pág. 573. Baudelaire, que denomina surnaturalismo el arte que emerge de la fantasía creadora, escribe en una carta de 1856: «El poeta es la máxima inteligencia, y la fantasía es la facultad más científica de todas» *(Correspondance,* I, pág. 368).

basada en la búsqueda de una totalidad que una sujeto y objeto en la historia [8]. Por muy subjetiva, particular e irracional que su visión estética parezca, toda la producción lorquiana a partir de *Poeta en Nueva York* está en función de una concreta condición histórica. La posición de Lorca en *Poeta en Nueva York* no puede reducirse a una crisis personal, sino que hay que verla en función de la angustia del hombre (no de la persona empírica), cuya subjetividad supone un cuestionamiento de las premisas que la razón y la ciencia han instituido en el orbe. El yo personal del poeta, más que como individuo, opera como artista que aplica distintos medios transformadores de la fantasía al mundo real. La actitud escéptico-contemplativa romántica ha sido sustituida por una rebelión concretada a la realidad histórico-social del Nueva York de la depresión. La visión del hablante lírico supone en este poemario lorquiano un nuevo modo de enfrentarse y estar en el mundo partiendo de una soledad no integral, sino solidaria en el otro, es decir, la historia.

La fantasía, controlada por la razón y, a veces, en un plano superior a la realidad, crea su propia realidad poética como respuesta a la amenaza que contra su libertad supone el inauténtico contexto histórico [9]. El símbolo es el instrumento que en *Poeta en Nueva York* evoca una realidad concreta y objetiva haciendo que ésta sugiera constantemente otro nivel de significación, es decir, el símbolo participando de una realidad que hace inteligible, pero dejando a la vez de forma imperfecta y misteriosa una segunda proyección [10].

Este aludir a algo subyacente explica la importancia que en la obra de Lorca tiene el mito, forma de conocimiento de las relaciones entre el hombre y el mundo.

Para construir una nueva realidad en la que queda salvada la dimensión humana, el poeta elabora una serie de leyes intrínsecas y precisas a su material estético; pero el plano real no desaparece en el salto traslaticio de la imaginación, pues, según Lorca, la riqueza poética de la realidad supera a la de la imaginación [11].

---

[8] Gustavo Correa ve *Poeta en Nueva York* como el ejemplo máximo de poesía antimítica en Lorca. Sin embargo, el predominio del símbolo negativo hay que verlo en función de la búsqueda del poeta por una relación auténtica entre el negro (hombre) y el medio. «*Poeta en Nueva York* revela, pues, no solamente la ausencia del mito, sino el sistemático asesinato de las figuras míticas y la destrucción persistente de toda señal de mítica significación por el mundo de los símbolos negativos.» *La poesía mítica de Federico García Lorca,* Madrid: Gredos, 1970.

[9] El esperpento de Valle-Inclán supone estéticamente el poema más coherente de aprehensión de la caótica realidad según la conocida fórmula de Max: «La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta» *(Luces de Bohemia,* 1920).

[10] «Por ser el símbolo una realización, pero una realización imperfecta, tiene, por decirlo así, dos caras: una que está abierta hacia el conocimiento que lo trasciende; la otra que es misteriosa e incomprensible. El símbolo no es jamás 'imagen' o 'fotografía', sino siempre símbolo, mensaje, encuentro, llamada.» IGOR A. CARUSO: *Psicoanálisis para la persona,* tr. de R. Tanco Duque, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1962 (págs. 46-47).

[11] «La realidad visible, los hechos del mundo y del cuerpo humano están mucho más llenos de matices, son más poéticos que lo que ella descubre... La verdad real vence a la imaginación en

Parece claro que la norma exegética en *Poeta en Nueva York* debería ser aplicada partiendo de la comunicabilidad poética; pero en el caso específico de la experiencia americana en el poeta granadino, el significado humano e histórico, dentro del objeto imaginario u obra, adquiere un especial interés. La correspondencia entre hablante ficticio y autor adquiere una relevancia especial, aunque el autor, como ser real, no entra en la configuración de la situación imaginaria, ya que el hablante lírico es también entidad imaginaria [12].

LOS NEGROS

El título «Norma y paraíso de los negros» sintetiza la contraposición entre el canon ordenado e impuesto y ese paraíso (estado de armonía cósmico antes del pecado) que el hablante lírico rechaza por la búsqueda de una historia en la que el hombre se reconozca como humano. La fecunda antítesis entre la anhelada libertad del negro y las fuerzas represivas dan tono a todo el poema a nivel de dísticos, hemistiquios y estrofas. Al carácter sórdido de «sombra» se asocia oposicionalmente la plenitud material de «blanco pleamar», fuerza contra la que se estrellan la libertad del «pájaro» y el conflicto natural de la «luz y el viento». La ausencia de libertad que el añorante vuelo del ave provoca se transforma en angustia y rebelión contra el deshumanizado orbe americano («en el salón de la nieve fría»). En la segunda estrofa se reitera la aversión del negro contra el vacío o falta de proyecto a que ha sido condenado («flecha sin cuerpo») por la calculada precisión de los instrumentos de control de los blancos, y ante las abrumadoras fuerzas de éstos, el negro opone los débiles mecanismos de una vergonzosa autodefensa:

Odian la flecha sin cuerpo,
el pañuelo exacto de la despedida,
la aguja que mantiene presión y rosa
en el gramíneo rubor de la sonrisa.

La tercera estrofa contrapone el «Aman» de estos negros humillados y animalizados con un supuesto paraíso, en el que parece haber des-

poesía, o sea la imaginación misma descubre su pobreza.» G. LORCA: «Imaginación, inspiración, evasión», págs. 1544-1545.

[12] «El autor, ser real, no forma ni puede formar parte de situaciones imaginarias. Entre autor y obra media el abismo que separa lo real de lo imaginario.» «El hablante lírico, narrativo, etcétera, de las frases imaginarias, es una entidad imaginaria como éstas, a saber, una dimensión inmanente de su significado, un término de su situación comunicativa inmanente.» F. MARTÍNEZ BONETI: *La estructura de la obra literaria*, Barcelona: Seix Barral, 1972, pág. 130.

aparecido todo tipo de control y en el que prevalece el apasionamiento expresivo de la danza:

Aman el azul desierto,
las vacilantes expresiones bovinas,
la mentirosa luna de los polos,
la danza curva del agua en la orilla.

Estos antiguos leñadores y cazadores contraponen un dinámico conocimiento ancestral frente al vacío de la metrópoli («Con la ciencia del tronco y del rastro/llenan de nervios luminosos la arcilla»); los dos últimos hemistiquios nuevamente introducen la idea de inestabilidad o precariedad de los negros en el mundo de los blancos («y patinan lúbricos por aguas y arenas/gustando la amarga frescura de su milenaria saliva»), así como la autocomplacencia en una humillante condición simbolizada por la excrecencia de su «milenaria saliva». La siguiente estrofa implica un rechazo del paraíso falso, reiterativo, alienado y sin conflicto, «donde los huevos de avestruz quedan eternos/y deambulan intactas las lluvias bailarinas». Ese «Azul sin historia», que el presente histórico del poema niega, enfatiza ese vacío evidenciado por la repetición de la conjunción «sin». En el ahistórico paraíso se va apuntando cierto movimiento hacia la libertad a través de una serie de signos contradictorios que introducen la posibilidad de una ruptura contra un orden enajenante («azul de una noche sin temor de día»). La última estrofa pone nuevamente de manifiesto el carácter inútil, artificial, del seudo paraíso, cuyo impulso ancestral («corales») es impotente para superar el sufrimiento humano:

Es allí donde sueñan los torsos bajo la gula de la hierba.
Allí los corales empapan la desesperación de la tinta.
Los durmientes borran sus perfiles bajo la madera de los caracoles
y queda el hueco de la danza sobre las últimas cenizas.

De esa atmósfera irreal («durmientes», «borran», «perfil», «madeja») se salva la realidad del vacío que hay que superar por el movimiento destructivo constructivo de los valores materiales y falsamente espirituales impuestos por el blanco. El dinamismo de esa «danza» se va a proyectar en furioso movimiento, en el siguiente poema, contra los causantes de la opresión.

«Oda al Rey de Harlem» supone un enfrentamiento directo del negro contra el degradado entorno, movimiento que se inicia con una apertura solidaria hacia las cosas a través de la conjunción «con». Los imperfectos reiteran la prolongada protesta contra esa civilización que niega la naturaleza o humanidad liberada. La opresión del negro («aquel

viejo cubierto de setas») se expresa por la contraposición entre la ausencia de pasión o libertad («Fuego de siempre dormía en los pedernales») y el predominio de lo mecanizado degradado («llegaban los tanques de agua podrida»). El símbolo bisémico enfatiza la actitud del humillado y absurdo rey que tiene por cetro una cuchara, la cual se va a convertir en instrumento de liberación de una colectividad furiosa por tantos siglos de oprobio («los niños machacaban pequeñas ardillas»). La quinta estrofa actualiza la necesidad de la acción con la urgencia del «Es preciso», movimiento que se intensifica en la siguiente estrofa con la repetición de esta imperativa rebelión del oprimido contra la bárbara represión económica y mental del colonialista blanco: «Es preciso matar al rubio vendedor de aguardiente, a todos los amigos de la manzana y de la arena,/y es necesario dar con los puños cerrados/a las pequeñas judías que tiemblan llenas de burbujas.» La impotencia del negro transformada en energía tiene como finalidad una solidaria emancipación que pueda devolverles la dignidad:

para que el rey de Harlem cante con su muchedumbre,
para que los cocodrilos duerman en largas filas.

El triunfo multitudinario concluirá con la restauración de un orden natural, justo, idea simbolizada por esos elementos de la naturaleza, como «luna» y «amianto» (del griego «sin mancha») [13], que reafirman la plenitud de la libertad a que aspira el negro. Esta libertad no se reduce al establecimiento de una participación mística del primitivo frente a las cosas, sino a la restauración del elemento humano anulado por el empuje de la civilización. Este negro, el hombre, dominando la naturaleza exterior y la propia, podrá, finalmente, crear una nueva realidad que no sea reductible a la simple realidad natural. La estrofa concluye con un verso que supone la reivindicación de la elementalidad vital, exaltación de lo primitivo en contacto con los objetos cotidianos en los que el hombre se reconoce:

y para que nadie dude de la infinita belleza
de los plumeros, los ralladores, los cobras y las cacerolas de las cocinas.

---

[13] Sobre la plurivalencia que los elementos de la naturaleza tienen en los distintos poemarios de Lorca, y en especial «luna», afirma Piero Menarini: «Uno dei casi piú celebri di confusione ingenerata dal sistema delle schematizzazioni, tanto celebre da essere ormai divenuto luogo comune, è quello della parola *luna* che viene comunemente assunta, e per lo piú accettata passivamente, quale simbolo se non addirittura sinonimo di 'morte'. Evidentemente, ci si trova di fronte ad un procedimento casistico assolutamente incapace di rendere conto delle difficoltà ed ambiguità delle poesia lorchiana, e in particolar modo di quella del Lorca americano dove le parole, sotto lo stimolo della poetica surrealista, ricoprono un'area semantica assai diversa da quella delle raccolte precedenti. Restando a *luna*, si può dire che in *Poeta en Nueva York* essa fluttua attraverso una scala di piú di cinque valori simbolici differenti (ma contemporanei e, a volte, complementari) e che arriva addirittura a ricoprire il significato di 'vita'.» «Emblemi ideologici del *Poeta en Nueva York*, di PIERO MENARINI, Bologna: *Lingua e Stile*, 1972, pág. 183.

Sin embargo, el poder del conquistador blanco vuelve a erigirse con indiscutible brutalidad, contra la que se alza la violenta denuncia del oprimido:

Ellos son.
Ellos son los que beben el whisky de plata
junto a los volcanes
y tragan pedacitos de corazón
por las heladas montañas del oso.

El lacónico y total «ellos», asociado a la frialdad espiritual del blanco, se opone, en virtud de la tensión contrastiva que dinamiza toda la poesía de Lorca, al fuego o violencia contenida y próxima a la explosión («junto a los volcanes»).

Esta rebelión del negro se convierte en frenesí arrollador, que a veces oculta el precario refugio de la multiplicadora confusión, típica de la civilización norteamericana:

Los negros lloraban confundidos
entre paraguas y soles de oro,
los mulatos estiraban gomas ansiosos de llegar al torso blanco.

El hablante implícito va paulatinamente invocando la violenta reacción del negro, cuya vengadora y no vergonzante sangre acabará prevaleciendo. El orden humanitario terminará imponiéndose como esa «celeste luna de cáncer» que regula los mundos formal e informal:

La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.
No hay rubor. Sangre furiosa por debajo de las pieles,
viva en la espina del puñal y en el pecho de los paisajes,
bajo las pinzas y las retamas de la celeste luna de cáncer.

La sangre vehiculiza el vehemente deseo de reivindicación que progresivamente va sustituyendo al pasado rubor y humillación, para desembocar en el luminoso albor que trae la futura redención universal y el fin de la opresión, marcada por el brutal contraste entre esa luminosidad del amanecer que vence a la larga noche de la humillación, simbolizada por la viciosa decadencia del blanco:

Es la sangre que viene, que vendrá
por los tejados y azoteas, por todas partes,
para quemar la clorofila de las mujeres rubias,
para gemir al pie de las camas ante el insomnio de los lavabos
y estrellarse en una aurora de tabaco y bajo amarillo.

Nuevamente se impone la imperativa huida de ese engañoso y degradante pasado africano:

porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas
para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse
y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química.

En la tercera sección del poema, el hablante exhorta una vez más al olvido del refugio que le ofrece el degradado pasado («No busquéis, negros, su grieta para hallar la máscara infinita») en pro de una actividad plena, solidaria, total: «Buscad el gran sol del centro/hechos una piña zumbadora.» Esta fuerza, vitalmente arrolladora, se impondrá por el predominio de la voluntad del hombre sobre los obstáculos de la mecánica civilización, que han destruido incluso la capacidad del negro para tomar conciencia de su enajenación: «El sol que destruye números y no ha cruzado nunca un sueño.» Este negro, aun formando parte de una naturaleza primigenia, ha de superar este condicionamiento «natural» para alcanzar una verdadera identidad como ser social. A su liberación final contribuye la desintegración constante que sufre la naturaleza degradada de esa civilización:

Jamás sierpe, ni cebra, ni mula
palidecieron al morir.
El leñador no sabe cuándo expiran
los clamorosos árboles que corta.
Aguardad bajo la sombra vegetal de vuestro rey
a que cicuta y cardos y ortigas tumben postreras azoteas.

La derrota del opresor marca el momento de excitación provocado por la esperanza del negro, momento en que el hablante implícito se une a éste para urgirle a que tome conciencia de la explotación moral y física a que ha sido sometido. La naturaleza humana, finalmente, se rebela contra esa falsa aspiración de una prometida tierra americana. Este punto climático se traduce en el liberador triunfo final de la danza:

Entonces, negros, entonces, entonces,
podréis besar con frenesí las ruedas de las bicicletas,
poner parejas de microscopios en las cuevas de las ardillas
y danzar al fin, sin duda, mientras las flores erizadas
asesinan a nuestro Moisés casi en los juncos del cielo.

En la última estrofa, el yo del hablante poético evoca los efectos destructivos que los objetos deshumanizantes tienen en el hombre, y los dos versos finales nos remiten al desesperado y parodiado rey-conserje,

cuya posible rebelión contra la opresión natural e histórica [14] se simboliza por ese ilimitado porvenir que le abre el mar:

me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,
a través de las láminas grises
donde flotan sus automóviles cubiertos de dientes,
a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,
cuyas barbas llegan al mar.

En el poema «Iglesia abandonada», el título metaforiza la inanidad espiritual de una ciudad de Dios (Nueva York) en la que el hombre ha sido abandonado como un producto más de esa aniquilación. El yo lírico de la última estrofa de «Oda al rey de Harlem» continúa en este poema la búsqueda de la raíz de la angustia provocada por la ausencia del amor, simbolizado por la prematura pérdida del hijo. La amenaza contra el negro se ha proyectado, pues, a ese sujeto lírico, sumido en la desesperación ante la herencia de destrucción que ha seguido al inútil sacrificio de ese hijo, en el que se confunden lo lúdico y lo espiritual:

Le vi jugar en las últimas escaleras de la misa
y echaba un cubito de hojalata en el corazón del sacerdote.
He golpeado los ataúdes. ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! ¡Mi hijo!

Las fórmulas mágicas resultan ineficaces para recuperar ese amor perdido y ahora identificado en la ecuación hijo-niña, identificación paralela al carácter indiferenciado del hablante lírico. Esta mágica tentativa de recuperar al otro concluye con una nueva conversión de la niña en pez, símbolo sagrado que al identificarse con muerte pierde su sentido vitalista. La posibilidad fecundadora del pez desaparece en huidiza, fría y fúnebre visión:

Saqué una pata de gallina por detrás de la luna y luego
comprendí que mi niña era un pez
por donde se alejan las carretas.

El movimiento de totalización se continúa con la identificación hijo-niña-mar y la desesperada actitud del yo lírico ante la indiferencia y sordera divinas:

[14] Edwin Honig otorga en su comentario sobre *Poeta en Nueva York* un carácter fatalista al mundo del negro, cuyos sufrimientos no proceden de fuerzas exteriores, sino de una desviación de su instinto natural: «For Lorca, New York is a symbol of spiritual myopia, where man is unable to cope with the desease of body and soul because he cannot see the nature of dislocation, because he has los tsight of those elemental natural forces which people living close to the soil understand instinctively.» «Triumph of Sensual Reality—Mature Verse», *Lorca,* edición de M. Durán, New Jersey: Prentice-Hall, 1962, pág. 90.

Yo tenía una niña.
Yo tenía un pez muerto bajo las cenizas de los incensarios.
Yo tenía un mar. ¿De qué? ¡Dios mío! ¡Un mar!
Subí a tocar las campanas, pero las frutas tenían gusanos
y las cerillas apagadas
se comían los trigos de la primavera.

La fe en alcanzar una solidaridad humana queda anulada por una serie de imágenes antitéticas, que afectan a hemistiquios y versos, a través de las cuales triunfa la degradación (lo negativo) sobre lo elevado:

Subí a tocar las campanas, pero las frutas tenían gusanos
y las cerillas apagadas
se comían los trigos de la primavera.

Esa desvalorizada altura llega a convertirse en lugar donde sólo florecen desolación y muerte («las copas llenas de lágrimas») transportadas por la «cigüeña del alcohol».

La naturaleza, en forma de planta maléfica, acre y venenosa de la «anémona», asociada con los malos espíritus («sapos nocturnos»), no es obstáculo capaz de destruir la fe del yo lírico, que convertido en celebrante espera recuperar el anhelado amor en la ceremonia del sacrificio:

En las anémonas del ofertorio te encontraré, ¡corazón mío!,
cuando el sacerdote levanta la mula y el buey son sus fuertes brazos
para espantar los sapos nocturnos que rondan los helados paisajes del cáliz.

La idea de poder, encarnada por el sacerdote, que «levanta la mula y el buey con sus fuertes brazos», se traslada a la ilusión de la posesión amorosa del «Si mi niño hubiera sido un oso». La palabra «hijo» ha sufrido una nueva permutación en «ñiño», quizá por el simbólico fracaso del hijo modelo (Jesús), en tanto en cuanto este sacrificio no supuso la erradicación del mal ni ese anunciado reino de la fraternidad que los efectos de la primera guerra mundial y la metrópoli americana desmienten. La fantasía facilita igualmente la asociación de «niño» con «oso», y por el carácter bisémico de la imagen, oso es también el instinto o crueldad posible, factor de dominación de la naturaleza humana («negro») que incapacita al habitante de color (y por extensión, al hombre) a tomar conciencia de los peligros que se oponen a su humanización. «Oso», también como símbolo de ese vigor inquebrantable que el «niño», el ser humano, ha de oponer contra los continuos ataques que la mecanizada civilización dirige contra su libertad:

Si mi niño hubiera sido un oso,
yo no temería el sigilo de los caimanes,
ni hubiese visto el mar amarrado a los árboles
para ser fornicado ni herido por el tropel de regimientos.

La vuelta a la primera persona sirve para enfatizar la soledad integral en que ha quedado el sujeto lírico, así como la necesidad de reintegración con el otro:

Me envolveré sobre esta lona dura para no sentir el frío de los musgos.
Sé muy bien que me darán una manga o la corbata.

En *Poeta en Nueva York*, el compromiso personal, social, triunfa como poesía por su transmutación en algo distinto a la experiencia subjetiva o inicialmente comprometida. Sin perder su fuerte carácter simbolista, este poemario se conecta directamente a una realidad social o contexto de una humanidad doliente.

A esa «lona dura» con que se cubre el derrotado combatiente, después de la batalla librada contra los enemigos de la fraternidad, se opone la precaria e inútil ayuda que en forma de «manga» y «corbata» le es ofrecida al desolado hablante lírico. El adversativo «pero» rompe, sin embargo, esta falsa ilusión de auxilio introduciendo la rebelión, la cual tiene lugar en ese momento del sacrificio que provoca (quizá por su básica inutilidad) una fecundante locura de ese pájaro bobo, especie de hombre vestido de etiqueta («pingüino»), y las aves que se alimentan de peces, símbolo del cristianismo («gaviotas»).

Los animales se convierten así en mensajeros que esparcen el solidario clamor (trasladado por un deseo de universalidad del yo a la tercera persona) contra el sufrimiento humano y la ausencia de amor:

pero en el centro de la misa yo romperé el timón y entonces
vendrá a la piedra la locura de pingüinos y gaviotas
que harán decir a los que duermen y a los que cantan por las esquinas:
él tenía un hijo.
¡Un hijo! ¡Un hijo! ¡Un hijo!,
¡que no era más que suyo, porque era su hijo!
¡Su hijo! ¡Su hijo! ¡Su hijo!

Los tres poemas de «Los Negros», más que posición espiritualista o defensora de un abstracto mundo instintivo [15], suponen un ataque contra los valores culturales teutones que han llevado por su orientación

[15] Francisco Umbral defiende la tesis de que *Poeta en Nueva York* representa el triunfo de la caótica naturaleza salvaje contra la civilización: «No es *Poeta en Nueva York* un libro social, sino un libro profunda y silvestremente anarquista.» «No se trata de hacer justicia, sino de barrer la civilización blanca para que vuelva a reinar la naturaleza.» *Lorca, poeta maldito* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1968), págs. 150, 151.

material a la deshumanización del negro, es decir, de la raza humana. La liberación, independencia, tiene que ser, en primer término, económico-social y, en segundo lugar, psíquico-espiritual. Más que un retorno del negro al mundo del instinto, *Poeta en Nueva York* es un grito contra el inhumanismo [16] instaurado en 1929 por la decadente burguesía capitalista.—*JOSE ORTEGA (The University of Wisconsin. Partkside. KENOSHA, WIS. 53140, EE. UU.).*

ESTRUCTURA Y EFECTO EN "LA MIGALA", DE JUAN JOSE ARREOLA

Al maestro Luis Leal

Con razón afirma Luis Leal [1] que «el desarrollo del cuento mexicano contemporáneo puede dividirse en dos etapas: antes y después de Arreola y Rulfo»; del primero de estos dos importantes autores señala en otro lugar [2] que sus cuentos son «producto de una rica invención, buen gusto y alta sensibilidad poética». En varios lugares de su extensa obra crítica, el distinguido hombre de letras mexicano señala su preferencia por las composiciones de Juan José Arreola contenidas en *Confabulario* (1952) [3], libro «escrito en estilo sutil, efectivo, rico en imágenes poéticas» [4].

[16] En numerosas ocasiones el propio Lorca se expresó contra el deshumanizante efecto que la materialista civilización norteamericana ha tenido sobre el negro: «Los nietos de la carga negra del barco sin nombre, ni pabellón, ni rol, ni patente tienen reyes también. Reyes de sangre de reyes. Ahora son, como antes, esclavos de los hombres blancos. Y el rey de Harlem lleva un levitón de conserje y unos guantes blancos de algodón barato. Este no se suicidará. Le empaparán los benditos y evangélicos cuáqueros de nafta y le prenderán fuego colgado de un tilo» (pág. 1663). «Nueva York es terrible. Algo monstruoso. A mí me gusta andar por las calles, perdido; pero reconozco que Nueva York es la gran mentira del mundo. Nueva York es el Senegal con máquinas. Los ingleses han llevado allí una civilización sin raíces. Han levantado casas y casas; pero no han ahondado en la tierra» (pág. 1759). «Arquitectura extrahumana, ritmo furioso, geometría y angustia. Sin embargo, no hay alegría, pese al ritmo. Hombre y máquina viven la esclavitud del momento. Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria.» «Iré a Santiago...» (página 1673).

[1] *Panorama de la literatura mexicana actual,* Washington, Unión Panamericana, 1968, pág. 140.

[2] *El cuento hispanoamericano,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, pág. 45.

[3] *Confabulario,* libro originariamente publicado bajo ese nombre en 1952, aparece como una sección en el volumen de ARREOLA titulado *Confabulario total,* que primero figuró en la serie «Letras mexicanas» del Fondo de Cultura Económica y luego en la «Colección popular» de la misma editorial mexicana (núm. 80), nuevamente con el título abreviado en *Confabulario.* Seguimos este último texto, cuarta edición, 1966.

[4] *Historia del cuento hispanoamericano,* México, De Andrea, 1966, pág. 121.
Similares conceptos aparecen en su *Breve historia de la literatura hispanoamericana,* New York, Alfred A. Knopf, 1971, págs. 294-295.

En plena coincidencia con esta autorizada opinión, nos proponemos examinar uno de los más sugestivos cuentos de Arreola contenidos en la colección mencionada: «La migala» [5]. En particular, trataremos de identificar aquellos aspectos estructurales que pueden ayudar a explicar el efecto que esas dos densas páginas de narración producen en el ánimo del lector.

Brevedad

La relación que tratamos de establecer entre *estructura* y *efecto* (por impresionista que pueda considerarse este último término) encuentra apoyo, ante todo, en el primer rasgo que se hace aparente en el contacto con esa estructura narrativa: su brevedad. Esa brevedad (uno de los rasgos que el ilustre fabulador mexicano comparte con Borges) [6], por lo demás nada desusada en su obra [7], no puede ser sino deliberada: como la extensión de un poema, la de uno de estos cuentos se relaciona directamente con ciertas sensaciones que el autor busca transmitir al lector, sensaciones que quizá se perderían o diluirían en un tratamiento más extenso. En este caso, nos arriesgaríamos a decir que el carácter enigmático de la narración, su presentación como un objeto sobrecogedor, tienen mucho que ver con la deliberada, abrupta brevedad con que se nos entrega la materia narrativa.

En lo que podríamos llamar el relato como tal, considerado en su desarrollo lineal, reviste interés el hecho de que el cuento entero aparece recogido en la primera frase, que ocupa por sí misma un párrafo:

> La migala discurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye.

El comienzo del cuento es a la vez su final (en el sentido de que el acontecimiento o situación que presenta es, según luego se verá, el último en orden cronológico) y la proposición de un enigma: ¿Qué es una migala? ¿Por qué discurre «libremente» por la casa? ¿Por qué produce o debe producir horror? ¿Qué es lo que ha dado origen a tal situación, la del narrador enfrentado, dentro de la casa, con una migala? Ninguna de estas preguntas queda—por lo menos, en algún sentido—sin respuesta: los ocho párrafos restantes, todos ellos algo más extensos que el inicial, son una ampliación y explicación de esta frase. Como en un

---

[5] Ed. cit., págs. 78-79. La extrema brevedad de la composición hace innecesaria la identificación de la página de cada cita.

[6] «Los dos reyes y los dos laberintos» (en *El Aleph*) y las composiciones en prosa de *El hacedor* (entre ellas la estupenda página «Borges y yo») son ejemplos de similar brevedad.

[7] En su mayor parte, los cuentos de *Confabulario* (con conocidas excepciones, tales como «El guardagujas», «El prodigioso miligramo» y «De balística») son bastante breves. Esa brevedad se acentúa en el caso de las composiciones incluidas en *Bestiario, Prosodia* y *Cuentos de mal dolor*.

cuento de Julio Cortázar, «Axolotl» [8]—cuento que, por coincidencia, también gira en torno de las relaciones entre un hombre y un animal—, se ha desconocido lo que parecía ser una ley intrínseca del género, a saber, la reserva de la «solución» o «desenlace» para el final. Compárese la apertura, ya transcrita, del cuento de Arreola con el párrafo inicial del mencionado cuento de Cortázar:

> Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl.

Tanto en el caso de Arreola como en el de Cortázar, la narración que se va a presentar podría haberse desarrollado de varias maneras; la más convencional, según ya se ha insinuado, sería la de reservar para el final la mayor carga significativa, sorpresiva o no, como lo manda una tradición cuentística, cuyo mejor exponente, tanto teórico como práctico, puede encontrarse en Horacio Quiroga [9]. Los dos grandes cuentistas que en este momento comparamos eluden tal organización de la materia narrativa: en el caso de Cortázar, posiblemente ello destaca desde el comienzo el tema del enfrentamiento, el doble—aunque de otra especie—que mira al protagonista desde el otro lado del vidrio del acuario; en el de Arreola, el develamiento inicial cumple la doble función de crear un ambiente psicológico extraordinario y, a la vez, de subordinar definitivamente todo lo que es relato a aquello que constituye ese ambiente.

La creación de una determinada atmósfera psicológica constituye el *modus operandi* del cuento: funciona para dar vida y significado al relato y está presente desde la primera frase hasta la última.

ESTRUCTURA Y TEMPORALIDAD

Esto dicho, sin embargo, no debemos ceder a la tentación de ver en el resto del cuento simplemente una serie de pinceladas encaminadas a afirmar la aludida atmósfera psicológica. Por el contrario, el breve relato está cuidadosamente estructurado, párrafo a párrafo, por

[8] Incluido en *Final del juego* (1964). En la 12.ª ed. (Buenos Aires, Sudamericana, 1971), páginas 161-168. Un análisis de este cuento: ANTONIO PAGÉS LARRAYA, «Perspectivas de 'Axolotl', cuento de Julio Cortázar», en HELMY F. GIACOMAN, comp., *Homenaje a Julio Cortázar; variaciones interpretativas en torno a su obra,* New York, Las Américas, 1972, págs. 457-480.

[9] «Toma los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste», dice QUIROGA en el númeral VIII de su conocido *Decálogo del perfecto cuentista.* Citamos el texto, muchas veces reproducido, según aparece en EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Genio y figura de Horacio Quiroga,* Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2.ª ed., 1969, págs. 142-144.

medio de una serie de menciones temporales—adverbios o expresiones adverbiales—combinadas con precisas referencias verbales—formas conjugadas—que, como se verá, conducen certeramente a la anulación del tiempo cronológico [10].

El segundo párrafo comienza el recuento de los hechos que condujeron a la situación presente. Hay un punto de partida preciso en el tiempo: es «*El día* en que Beatriz y yo entramos en aquella barraca inmunda de la feria callejera». Aquí, aparte de ofrecerse la primera de las dos menciones—ambas sin mayor explicación—del nombre de Beatriz, se produce el encuentro con la «repulsiva alimaña» (¿un animal real?; ¿una ficción?; ¿un ser real, que la obsesión convierte luego en una especie de perverso verdugo?), con la migala. Nótese la fijeza conferida a la acción por los perfectivos [11]: «entramos», «me di cuenta de que la repulsiva alimaña era lo más atroz que podía depararme el destino».

A esta visita sigue, en el tercer párrafo, otra: «*Unos días más tarde* volví para comprar la migala», «el sorprendido saltimbanqui me dio algunos informes», «comprendí que tenía en las manos [...] la máxima dosis de terror»; al transportar el animal a la casa, en una caja de madera, el protagonista «sentía el peso leve y denso de la araña» y pensaba que «dentro de aquella caja iba el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres». Los perfectivos «volví», «dio», «comprend'», parecen alternar transitoriamente con los imperfectivos que, más adecuadamente, indican la falta de límites temporales estrictos con que ciertas nociones se presentan a la conciencia del hablante: «sentía», «podía descontar», «llevaba», «tiraba», «iba», «instalaría».

En el cuarto párrafo no falta tampoco la nota temporal bien delimitada: «*La noche memorable* en que solté a la migala en mi departamento»; pero por lo demás continúa el contrapunto entre las menciones verbales puntuales o perfectivas, que aluden a acciones realizadas, y aquellas que, en competencia con las anteriores, van empujando la narración en la dirección de un estado de permanencia (y latencia), de un angustiante presente. A ese «solté» sigue «la vi correr como un cangrejo y ocultarse bajo un mueble», pero también una expresión bastante sorprendente desde el punto de vista gramatical: «ha sido el principio de una vida indescriptible» (¿por qué «ha sido»?; ¿tal vez porque este tiempo compuesto ofrece la posibilidad de señalar una

---

[10] En el resto de esta sección adoptaremos las siguientes convenciones tipográficas: bastardilla para los complementos temporales que deseamos destacar, y comillas para las formas verbales a que nos referimos.

[11] La terminología gramatical que usamos es la que adoptan ROBERT P. STOCKWELL, J. DONALD BOWEN y JOHN W. MARTIN, *The Grammatical Structures of English and Spanish*, Chicago, The University of Chicago Press, 1965.

mayor proximidad temporal, algo que todavía se siente como reciente?). De todos modos, aquí se opera el cambio de dirección del cuento, tanto en lo que hace al carácter de las referencias temporales como a la selección de las formas verbales: «*Desde entonces,* cada uno de los instantes de que dispongo ha sido recorrido por los pasos de la araña, que llena la casa con su presencia invisible.»

En efecto, en los párrafos quinto, sexto y séptimo, para describir la vida del prisionero por decisión propia en la celda ocupada por su monstruoso posible verdugo, las referencias temporales son claramente iterativas: «*Todas las noches* tiemblo en espera de la picadura mortal», «*Muchas veces* despierto con el cuerpo helado», «*siempre* amanece» (párrafo 5); «Hay *días* en que pienso que la migala ha desaparecido», «Dejo *siempre* que el azar me vuelva a poner frente a ella», «*A veces* el silencio de la noche me trae el eco» (párrafo 6); «*Muchos días* encuentro intacto el alimento» (párrafo 7). Por su parte, las formas verbales utilizadas insisten, todas ellas, en la dirección del presente: «tiemblo», «despierto», «amanece», «estoy vivo», «pienso», «no hago nada para comprobarlo», «el silencio de la noche me trae el eco de sus pasos», «acaso estoy siendo víctima», y otras semejantes.

Por último, en los párrafos octavo y noveno, los elementos adverbiales de tiempo disminuyen hasta desvanecerse, porque se confunden con una especie de presente no cronológico, completamente interiorizado; ahora, lo permanente de la situación presentada anula por completo el contraste, tanto con la estricta sucesión temporal de los párrafos 2-4, como con las nociones de reiteración y recurrencia que aparecen en los párrafos 5-7. He aquí el final del cuento:

> Pero en realidad esto no tiene importancia, porque yo he consagrado a la migala con la certeza de mi muerte aplazada. En las horas más agudas del insomnio, cuando me pierdo en conjeturas y nada me tranquiliza, suele visitarme la migala. Se pasea embrolladamente por el cuarto y trata de subir con torpeza a las paredes. Se detiene, levanta su cabeza y mueve los palpos. Parece husmear, agitada, un invisible compañero.
>
> Entonces, estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible.

Leído el cuento de esta manera, su estructura (que llamaríamos «de superficie» si esa terminología pudiera despojarse de connotaciones extrañas) aparece más claramente, porque se divide en tres momentos bien claros, perfectamente identificables con referencia al tiempo narrativo. El primer párrafo, resumen del cuento, como ya se ha dicho, es un presente indefinido, totalmente en suspensión, que va a reflejarse

espejísticamente en el *presente* de las *mismas características* presentado en los párrafos 8-9. En medio de esas dos secciones, el sector intermedio de la narración mantiene una clara marcha temporal, en dos subsecciones: la de los párrafos 2-4, consagrada a referir una sucesión de acontecimientos puntuales (el «argumento» propiamente dicho), y la de los párrafos 5-7, en donde la sucesión de datos iterativos constituye la transición indispensable para volver al «presente» del comienzo y del final. Este «presente», por otra parte, no es rigurosamente tal, sino que—como hemos insinuado—se trata de una suspensión total del tiempo. El cuento no tiene clímax ni al comienzo ni al final (y por ello ese comienzo y ese final guardan poca relación con los comienzos y finales convencionales de narraciones menos complejas); el cuento ni va hacia una culminación ni deriva de ella. Antes bien, el experimento narrativo que aquí realiza Arreola puede comprenderse mejor si lo visualizamos como una marcha en la que se va del tiempo al no-tiempo, del fluir del tiempo cronológico a la instauración de un presente perpetuo, del transcurrir a la congelación del tiempo.

Horror y terror

Arreola dice «horror» primero («mi capacidad de horror no disminuye», párr. 1) y luego «terror» («la máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar», párr. 3): lo último caracteriza mejor el ambiente. La semejanza con la atmósfera de la «novela gótica» de lengua inglesa (poco conocida en Hispanoamérica, con la excepción de las narraciones de Poe que se aproximan a este género) es bastante marcada. Hay elementos de horror: el primer encuentro del protagonista con la migala («me di cuenta de que la repulsiva alimaña era lo más atroz que podía depararme el destino») y su relación con ella mientras la tiene en la jaula («dentro de aquella caja iba el infierno personal»), y también la impresión que el lector va sintiendo frente a esa situación, que se intensifica cuando el protagonista libera la alimaña. La «máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar» está latente en la migala y se transforma en terror una vez suelta la araña (si, en efecto, la migala es una araña, cosa que no podemos verdaderamente establecer). El horror viene de la confrontación; el terror se arraiga más en la contemplación y la expectación («Todas las noches tiemblo en espera de la picadura mortal»). Por llevar en sí la certeza de la destrucción del ser humano, la migala, igual que la muerte, puede crear el terror en la espera inacabable de su concreción. Espera que también

se mezcla con la irrealidad siempre posible en un acontecimiento no experimentado; el lector, lo mismo que el protagonista-narrador [12], vacila entre creer que la migala no es más que una ilusión y que él se ha dejado engañar y, por otra parte, la noción—diríase la familiaridad—que el sueño ha creado: la de ese «paso cosquilleante de la araña sobre mi piel, su peso indefinible, su consistencia de entraña». (Anotemos aquí al pasar que esta última imagen—«consistencia de entraña»—, aunque explicable, parece también haber sido disparada por un mecanismo asociativo, el mismo que hace recurrir las voces «araña» y «alimaña» como identificaciones—¿o quizá sólo aproximaciones?—de la misteriosa migala.)

Beatriz

El ambiente de terror—que puede tener diversas modulaciones: el hombre frente a una araña ponzoñosa, frente a la muerte inevitable, frente al destino temible como una enloquecida ruleta rusa—es lo único que tenemos para llenar el enorme vacío que existe entre las menciones de Beatriz, al principio y al final del texto. El misterio de la migala nos conduce al otro misterio, la historia de Beatriz y su relación con el narrador. Beatriz se identifica primero con «el desprecio y la conmiseración brillando de pronto en una clara mirada»: eso es lo que le hace arrojarse al constante horror de la migala. Al final, cuando la alimaña ha transformado la vida del solitario, sólo queda recordar que en otro tiempo «soñaba en Beatriz y en su compañía imposible».

Alguien puede creer que Beatriz sea una personificación de la muerte. Yo no lo creo; antes bien, me parece encontrar en el cuento como un eco de aquellas líneas de Quasimodo («Imitazione della gioia») [13]: «La belleza/que hoy resplandece en otros rostros/duele como la muerte.» En Beatriz (uno de los nombres universales de la amada) duele lo inalcanzable, que es una forma de muerte; la migala la sustituye con una muerte acechante, omnipresente e invisible, pero a la vez mucho más próxima. Eso lo dice explícitamente el narrador cuando, mientras lleva la migala dentro de su caja, la describe como «el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres». Esta yuxtapo-

[12] O narrador-protagonista, según la terminología establecida por Enrique Anderson Imbert, «Formas en la novela contemporánea», en *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1961, págs. 261-279.

[13] Salvatore Quasimodo, «Imitazione della gioia», en la sección «Nuove poesie» de *Tutte le poesie*, Verona, Mondadori, 1960, págs. 186-187. El original del trozo citado dice: «Addolora / come la morte, bellezza ormai / in altri volti fulminea». Una traducción castellana está incluida en nuestro libro de poemas *Ocasiones*, Tucumán, Ediciones Jano, 1962, pág. 59.

sición de extremos aparece también en otro nivel, «cuando de regreso a la casa sentía el peso leve y denso de la araña, ese peso del cual podía descontar con seguridad el de la caja de madera en que la llevaba, como si fueran dos pesos totalmente diferentes: el de la madera inocente y el del impuro y ponzoñoso animal que tiraba de mí como un lastre definitivo». En un extremo, la pureza de la mirada de Beatriz, sin embargo, inalcanzable; en el otro, el animal «impuro y ponzoñoso», que pese a su carácter atroz representa un desesperado mínimo de elección personal. Por último, la migala a veces «parece husmear, agitada, un invisible compañero», como en un monstruoso contrapunto con la historia sentimental del protagonista.

Simpatías y diferencias

El denso cuento que consideramos (como en la vibración «por simpatía» que conocen los músicos) evoca algunas otras construcciones cuentísticas contemporáneas: por ejemplo, el ya citado «Axolotl», incluido en *Final del juego,* de Cortázar, y del mismo autor, «Cefalea», perteneciente a *Bestiario* [14]. Por último, aunque «La migala» no pertenece al *Bestiario,* de Arreola—y aunque este libro es posterior a *Confabulario*—, tampoco debe desecharse su existencia, como indicio de una preocupación por ciertos temas en los que el mundo animal adquiere preponderancia.

La identifiquemos o no con una araña mortalmente ponzoñosa, la migala es un animal inventado: nada extraño en el autor de un bestiario y de otras varias fantasías zoomórficas o que, sin serlo, rozan este tema sobrecogedor: el de los límites, o la falta de límites, entre el mundo que convencionalmente llamamos humano y el que con igual uso de la convención consideramos como el «reino animal». Aquí es donde las similaridades con «Axolotl» se hacen más evidentes: ambos cuentos presentan la relación de un ser a otro, es decir, estrictamente entre solitarios (la del hombre y el ajolote, la del hombre y la migala) y la intuición de que, más que frente a una fatalidad (la transformación o la muerte) estamos frente a un inexplicable y terrible caso de comunión. En cuanto a «Cefalea», algo que nos evoca una atmósfera similar es la creación de esos animales fantásticos (e indefinibles, tan indefinibles como la migala), las mancuspias: esos animales valiosos que comen avena malteada y también suelen beber leche con vino blanco, que mudan el pelaje del lomo, son sagaces y malevolentes

[14] Julio Cortázar, *Bestiario* (1951); citamos por la 5.ª ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1966, donde «Cefalea» aparece en las págs. 69-90.

y malolientes, tienen indistintamente «pichones» o «crías», pueden pelear ferozmente entre sí arrancándose pedazos de lomo y de cuello y dejan escuchar un aullido afilado (las hembras) o un ulular más bronco (los machos). También la migala tiene una «alimentación extraña», y de ella se sabe que «se pasea embrolladamente por el cuarto y trata de subir con torpeza a las paredes», con torpeza de mancuspia quizá...

Un rasgo general comparten estos tres cuentos: el de postular una función del mundo animal que difiere marcadamente, tanto de la que reviste en la narración realista como en el mundo maravilloso de la fábula. Así, en «Cefalea», las inventadas mancuspias funcionan en un contrapunto con las sensaciones interiores de los seres humanos, que el texto indica explícitamente [15], mientras que en «Axolotl» se desarrolla una noción de identidad que va mucho más allá [16]. Por último, en el cuento que constituye el tema principal de este trabajo, un aspecto del orden de la realidad animal objetiva (definida así por el autor, sin compromiso evidente con la realidad objetiva «científica») está usado como un elemento productor de horror debido a su inserción en el mundo humano; aun así, sin embargo, resta la impresión de una aproximación mayor, que no podemos definir del todo, pero que agrega su parte al efecto total. Quiero decir, en definitiva, que tanto en Arreola como en Cortázar asistimos a veces a la creación de una «nueva fábula» que, antes que transferir—como la antigua—al reino animal nuestras características humanas, nos hace cobrar conciencia de los límites de nuestra humanidad o instaura en nosotros la duda sobre cuáles sean, en definitiva, esos límites.

Conclusión

Además del carácter fabulístico—con la observación notada—de la narración, apuntemos también, para terminar con una recapitulación, su condición enigmática. La palabra del título es enigmática; lo son también el significado de la alimaña, la función de Beatriz y su real naturaleza, la historia previa que ofrece el marco de la narración presente y, en última instancia, los hechos mismos del cuento, pues no sabemos si realmente acontecen; en cambio, subsisten de él, después de la lectura, la creación de una atmósfera de terror de singular intensidad y la conformación, por un sistema de alusiones, de este inquie-

[15] Por ejemplo: «Quisiéramos consultar los manuales para precavernos de un nuevo *Apis*, o del otro animal todavía peor; dejamos la cena y leemos en voz alta, casi sin oír. Algunas frases suben sobre las otras, *y afuera es igual,* algunas mancuspias aúllan más alto que el resto, perduran y repiten un ulular lacinante (págs. 88-89; el segundo subrayado es nuestro).

[16] «Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa» (pág. 168).

tante miembro de una fauna fantástica, la migala. El cuento contemporáneo puede ser a veces desvelación de un enigma; muchas otras, sin embargo—como en el caso de esta eficiente construcción de Juan José Arreola—, consiste en la revelación de la existencia de ese enigma. Y por ello cuentos como éste, a pesar de su aparente (¡nada más que aparente!) simplicidad, son revolucionarios con respecto al cuento clásico, tanto en supuestos estéticos como en la resultante estructura; por ello es preciso leerlos con una óptica distinta de la que requieren, por ejemplo, los cuentos de Poe y Maupassant, asimilados perfectamente por escritores hispanoamericanos tan importantes como el igualmente grande Horacio Quiroga. — *DAVID LAGMANOVICH (The Catholic University of America. WASHINGTON DC 20017, EE. UU.).*

LA POLEMICA ENTRE SARMIENTO Y ALBERDI (1852-1853) *

Como en toda polémica, en ésta de Sarmiento y Alberdi ocurren tres enfrentamientos: el ideológico, el de personalidades y el de estilos. El primero se inscribe en el marco de la reflexión sobre la situación, origen y destino de la Argentina, que la presencia catalizadora de Rosas promovió tan honda y apasionadamente. El segundo encara a un ser poderosamente vital, apasionado, impulsivo, repentinista, desbordado, henchido de vanidad personal, con otro sereno, reflexivo, poseedor de un espíritu crítico en constante actividad, con gran capacidad de perfeccionamiento intelectual, calma. Esto se refleja en el tercero: ambos estilos expresan cabalmente aquellas diferencias. Las *Cartas Quillotanas* son un ejemplo maestro de reflexión, mesura, inquisición lúcida, claridad de concepción, orden expositivo, raciocinio impecable. *Las Ciento y Una,* en cambio, apenas pasan de una colección de insultos y agravios personales; la razón se embota, se escuda en la pasión, se disfraza tras los juegos de palabras, los falsos silogismos y aun la mentira. Por eso resulta injusto contraponer ambos textos. La verdadera, la auténtica polémica se plantea entre, por un lado, las tesis del *Facundo,* la *Cam-*

* Advertencia: Este trabajo fue realizado a mediados de 1972 para el Curso de Profesor Agregado de Literatura Iberoamericana y Rioplatense en el Instituto de Profesores «Artigas», de Montevideo. Iba a ser publicado en la *Revista Iberoamericana de Literatura de la Facultad de Humanidades y Ciencias* de la misma ciudad. Las azarosas circunstancias de nuestra vida universitaria me obligaron a rehacerlo a partir de anotaciones dispersas. Sirva esto como explicación por la escasa precisión en algunas de las notas finales y por la ausencia de cita de alguna fuente utilizada.

paña del Ejército Grande y la historia política de Sarmiento, posterior a Caseros, y, por otro, las *Quillotanas.* A mi entender, Alberdi lleva igualmente la razón, pero la derrota de Sarmiento resulta así mucho más honrosa y elegante.

ENTORNO HISTÓRICO

Para la consideración del enfrentamiento ideológico es fundamental tener en cuenta el marco histórico. Hagamos un breve repaso cronológico:

1827: Caída de Rivadavia; sublevación de Lavalle contra Dorrego; formación de los dos bloques de unitarios y federales.
1829: Derrota de los unitarios en Buenos Aires; Rosas asume el Gobierno de Buenos Aires.
1831: Derrota de los unitarios en el interior; prisión del general Paz; exilio de dirigentes unitarios.
1831: Exilio de varios liberales.
1835: Ley proteccionista de Aduanas y aranceles; exilio de federales disidentes; Rosas asume por segunda vez (después de Barranca Yaco).
1836: Primera ley de ventas de tierras públicas.
1838: Bloqueo e intervención de la escuadra francesa; exilio de Alberdi.
1839: Ley colonizadora.
1840: Terror rosista (Sociedad Popular Restauradora); Sarmiento en Chile.
1850: La victoria: Rosas, héroe de la soberanía nacional.
1851: Enero: Urquiza pacta con el Brasil; julio a octubre: derrota a Oribe.
1852: 3 de febrero: Caseros.

Paralelamente se va desarrollando la tarea artística e intelectual de la generación romántica. 1837 es el año del Salón Literario, en casa de Marcos Sastre, ideológicamente signado por el romanticismo literario y social, el liberalismo, la exaltación de lo nacional, el antihispanismo, el afrancesamiento, la fe en el progreso. Es también el año de la clausura del Salón y del periódico *La Moda,* que no hace oposición a Rosas, pero tampoco logra su simpatía. 1838 es el año de la reunión clandestina en que se funda la «Asociación de la Joven Generación Argentina», del «Dogma Socialista» de Echeverría, del exilio de los jóvenes acusados de afrancesamiento al producirse el bloqueo francés, de la fundación de *El Iniciador* en Montevideo y de los acuerdos y desacuerdos con los unitarios ya exiliados.

La formación intelectual de los jóvenes los obligaba fatalmente a condenar a Rosas. El liberalismo los hacía aborrecer la dictadura,

Por este primer choque se irán al exilio y éste les obligará a razonar otros motivos de oposición. Al producirse el bloqueo, su europeísmo general y afrancesamiento particular, les impiden el rescate de lo más valioso de Rosas: su digna defensa de la soberanía. De todos los proscriptos, únicamente Alberdi será sensible a los tanteos de cambios del Restaurador, y luego de su caída reivindicará su nacionalismo.

En los dos períodos de su gobierno, el historiador José María Rosa señala el segundo como el de ruptura de Rosas con la clase de los estancieros saladeristas, apoyo decidido en las masas populares, resistencia a los imperios centrales, que lo convierten en jefe nacional. Vivián Trías [1], con mayor equilibrio, señala que tanto en su política agraria como económica (aduanera, financiera, industrial, fiscal), Rosas permaneció atado a los intereses de las clases dominantes de Buenos Aires, no obstante su empeño, a partir de 1835, de tantear otros rumbos (Ley de Aduanas y Aranceles, de Venta de Tierras Públicas, Colonizadora). Sus contradicciones e indecisiones precipitarán la caída en el momento en que es mayor su gloria y su prestigio internacional. ¿Cómo se explica esto? Porque no se decide a profundizar un proceso revolucionario y no tiene el apoyo total y decidido de las masas, al par que es abandonado por la clase dominante, a la que ya no representa. Trías ha demostrado en forma minuciosa que de resultas del bloqueo de Buenos Aires, las provincias del litoral comenzaron a negociar directamente con Inglaterra y que vastas capas de productores rurales olfatearon en ese contacto el cambio de rumbo en las necesidades industriales de la metrópoli, urgida ahora por la producción textil. Así realizan el incremento y mejora de la producción ovina, que les reporta pingües beneficios, a los que se unen los provenientes del comercio directo y del contrabando. Se cumple acá la ley del desarrollo desigual: la región primitivamente postergada que acelera su expansión económica dentro del común *status* semicolonial y se vuelve más provechosa para el imperio que la submetrópoli. Urquiza expresa y representa esta nueva situación, mientras que la ganadería, que Rosas expresa, contradice el sentido de la evolución económica internacional. No se trata entonces de un conflicto de regiones. Entre Ríos era la vanguardia de tendencias económico-sociales oligarcas que existían en toda la Confederación. Así, hacia el fin de la guerra, Rosas, triunfador, pretende restablecer la dictadura monoportuaria (por dos decretos corta el tráfico de tasajo y oro). Urquiza protesta (1849) y es en este momento cuando aparece entre los proscriptos la esperanza de una ruptura que provoque la caída del Restaurador. Valentín Alsina escribe a Río «sobre la ne-

[1] VIVIAN TRÍAS: *Juan Manuel de Rosas*, Ed. Banda Oriental, Montevideo, 1970.

cesidad de tantear a Urquiza», por ejemplo. En enero de 1851 se negocia en la legación brasileña el pase de Urquiza al Imperio... Brasil pretende recrear otra Cisplatina en el Uruguay y mediatizar al gobierno argentino para que suplante a Rosas. Ambos objetivos se cumplen plenamente. Por otro lado, el completo entendimiento de Urquiza con Inglaterra se expresará en tres hechos: 1) Tratado de libre navegación de los ríos, que asegura el libre intercambio comercial, 1853. 2) Mediación exitosa de sir Charles Hotham que impide la guerra entre Buenos Aires y las provincias y hace posible la Constitución de 1953. 3) Arreglo definitivo del préstamo Baring, que Rosas había usado astutamente como arma de resistencia antiimperialista [2].

El enfrentamiento ideológico

En este fondo histórico se inscribe la polémica de 1852-53. En el primer año, Sarmiento, decepcionado de Urquiza y en su segundo autoexilio, escribe la *Campaña del Ejército Grande,* con la que inicia su lucha contra Urquiza y contra Alberdi, a quien dedica insidiosamente el libro. Este responderá con las *Cartas sobre la prensa y la política militante en la República Argentina,* fechadas en Quillota en 1853. A ellas seguirá *Las Ciento y Una* de Sarmiento, a las que Alberdi replica con *Complicidad de la prensa en las guerras civiles de la República Argentina.* No es el primer desacuerdo entre ellos, pero será la ruptura total. ¿Por qué se produce? Tanto por motivos ideológicos como personales, aunque creo que tienen mayor peso los últimos. Ambos provienen de un tronco ideológico común que es el de la burguesía decimonónica, en la particular inflexión de la *Joven Generación Argentina* y del *Dogma Socialista* de Echeverría. Marquemos así: liberalismo político y económico; fe ilimitada en el progreso de la humanidad; vago romanticismo social; crítica de la herencia americana de España; europeísmo, tanto en la vertiente afrancesada como anglicista; admiración por los Estados Unidos; concepción de la literatura como milicia; reclamo de la urgencia de organizar institucionalmente al país; visión dicotómica de la realidad argentina; antirrosismo.

Pero en estos rasgos comunes hay matices diferenciales, a veces de gran calibre. Irán apareciendo a partir de 1844 al apoyar Alberdi la idea de un Congreso americano, a lo que Sarmiento se opone; se recrudecen en 1847, cuando Alberdi, alentado por algunas resoluciones de Rosas, publica *La República Argentina a 37 años de su Revolución,* y hace una

[2] *Op. cit., passim.*

valoración muy equilibrada del proceso argentino, de los errores y aciertos de unitarios y federales, y termina ofreciendo la colaboración de los proscritos si se decide Rosas a emprender una tarea de reconstrucción nacional, que deberá comenzar por una Carta Constitucional. Se acentúan luego las diferencias; se borran momentáneamente durante la campaña de Urquiza, y después de Caseros harán explosión definitiva. Veámoslas rápidamente:

a) *Liberalismo económico,* con todo lo que éste implica de atadura y entrega a los centros imperiales en los países semicoloniales, y que las burguesías alienadas asimilan a progreso y civilización; alienación consciente o no, en Sarmiento será consciente, por eso puede acusársele de mala fe; en Alberdi, cuando se haga consciente, se le volverá problema. b) *Fe ilimitada en la idea de progreso* que ambos ven en la imitación de los centros civilizados; acá aparecen importantes matices diferenciales que se entrecruzan y desfasan en el tiempo; Sarmiento fiará en la tarea de instrucción popular como motor de cambios y Alberdi descree de ella porque es mucho más perspicaz para atisbar los sustratos económicos y sociales condicionantes del cambio. Pero los dos hablan de colonizar estas tierras desérticas con emigrados europeos. Alberdi lo hará en las *Bases: gobernar es poblar,* desprecio por el sustrato indígena, supervaloracioón de lo europeo. Ya en la *Quillotanas* y antes en *A 37 años de la Revolución de Mayo* y después en algunos de los folletos sobre la Guerra del Paraguay, aunque no se oponga a la tesis de la necesidad inmigratoria, encarecerá la importancia de «transformar el desierto *con* el hombre del desierto» [3]. Sarmiento, en cambio, será uno de los más firmes y fieles ejecutores de la política de exterminio del elemento autóctono y su sustitución por poblaciones trasplantadas. c) *Reclamo de la urgencia de organizar institucionalmente al país:* en Alberdi será permanente y es uno de los motivos básicos de su adhesión a Urquiza; en Sarmiento sufre marchas y contramarchas; el primero pensó incluso que era posible esperarlo de Rosas, lo que lo hizo blanco de las críticas de los emigrados, en especial del sanjuanino. d) *Visión dicotómica de la realidad argentina:* en Sarmiento se expresa bajo el lema «civilización y barbarie»; Alberdi verá más lejos, situando el enfrentamiento Buenos Aires-Provincias, muy cerca de sus reales términos económicos—y digo muy cerca y no totalmente—, porque no se le hizo clara la conexión entre Buenos Aires y los imperios centrales, aunque sí vio lúcidamente la explotación colonial a que Buenos Aires sometía a las provincias (ejemplo: «Mitre al desnudo» [4]). En la tercera de las *Quillotanas* anotó

[3] JUAN BAUTISTA ALBERDI: *Cartas Quillotanas,* Ed. Estrada, Buenos Aires, 1957, pág. 101.
[4] Editado fragmentariamente por JORGE ABELARDO RAMOS bajo el título de *Mitre al desnudo,* Ed. Coyoacán, Buenos Aires, 1961.

un matiz de importancia, aunque sin desarrollarlo ni allí ni en otros textos: «La colonia, la Edad Media de Europa, estaba en los campos y estaba en las ciudades... la Revolución, el siglo XIX de Europa, ...abrazó los campos y las ciudades... De los campos es nacida la existencia nueva de esta América; de ellos salió el poder que echó a la España... y de ellos saldrá la autoridad americana... La Europa del siglo XIX, atraída por la navegación, el comercio y la emigración, está en las provincias del litoral, y el pasado en las ciudades mediterráneas» [5]. e) *Posición frente a Rosas y Urquiza:* ambos serán decididamente antirrosistas, pero Sarmiento porque verá en Rosas la encarnación de la «barbarie», lo que se opone al progreso, a las luces, a la civilización, lo que es expresivo del campo y negador de la ciudad y del ejemplo europeo, y, accesoriamente, porque es un tirano, usa del terror, somete al país. Alberdi por varias de estas razones, pero sobre todo, y al correr del tiempo, porque en nombre de la Federación la niega (y Alberdi no era federal), porque perpetúa la nefasta tiranía de Buenos Aires (Puerto, Aduana, Tesoro público acaparados) sobre las provincias y las condena a la miseria, al aislamiento y al atraso. Es decir, Alberdi está más cerca de lo que hoy es una equilibrada valoración de Rosas. Y aun llega a reconocer el mérito de la digna defensa de la soberanía nacional. Con relación a Urquiza—en la disputa de cuya actuación se inicia la polémica—, Alberdi se mantendrá su partidario mientras pueda esperar de él la organización institucional del país, la realización y cumplimiento de las medidas que aseguren el beneficio provinciano: libre navegación de los ríos, nacionalización de la Aduana de Buenos Aires, por ejemplo; la modernización de la vida económica, etc. Se apartará recién cuando compruebe que Urquiza no es más que otra versión de Rosas, lo que para él significa sometimiento del país a Buenos Aires y, por tanto, miseria y atraso para aquél. Sarmiento se aparta casi inmediatamente, pero no porque haya visto más rápida y lúcidamente lo que a Alberdi le llevará años comprobar—aunque la secuencia de los hechos parezca indicarlo—, sino por vanidad herida y porque, negando buena parte de su anterior pensamiento, ya es un aporteñado, un mitrista «avant la lettre». f) *Difuso romanticismo social:* lo llamaron «socialismo», con las connotaciones que el vocablo reviste en la época. En Sarmiento se acentuará con los años al nivel de la declaración enfática y emocional, pero desaparecerá de su acción ácida y práctica. En Alberdi se irá borrando progresivamente a instancias de esa depuración intelectual que jalona la historia de su desarrollo espiritual, y uno de los momentos primeros será el desasosiego que le causan las noticias sobre la anarquía de las revoluciones de 1848.

[5] ALBERDI, *op. cit.*, págs. 100-101.

Detrás de estos desacuerdos, sustentándolos y avivándolos por la polémica, se juega el choque de ambas personalidades.

Sarmiento: impulsivo, desbordado, repentinista, ansioso, autoritario, adherido a la sobrevaloración personal, contradictorio. El último rasgo es clave para iluminar muchos otros porque nos conduce a comprobar la escisión entre el mundo emocional y el de las ideas. En dos estudios que parten de diversas tendencias y aplican diferente metodología se esclarece este punto decisivo. Adolfo Prieto, en *Literatura autobiográfica argentina* [6], practicando una suerte de psicoanálisis con implicancias sociológicas, ha buscado la explicación de la tendencia neurótica de Sarmiento, de su afán de atraer la atención y el asentimiento de los demás sobre sí. La encuentra, por ejemplo, en la figura del padre, que lo lleva, en su ausencia, a exagerar los rasgos de autoridad y jefatura que nuestra sociedad otorga a ese rol, pero dejándole siempre un fondo de inseguridad y desamparo; en la serie vertiginosa de cambios de todo tipo que presenció desde su niñez debido a las circunstancias posrevolucionarias; en su íntimo apego al mundo ordenado y jerárquico de la familia colonial, unido a la conciencia de la facilidad con que las antiguas familias habían caído en la miseria, lo que refuerza su inseguridad y lo impulsa a destacarse para no ser confundido con la «chusma». Sobre este fondo emocional, la ideología iluminista que adopta. Ello lo lleva a aborrecer el coloniaje, a desear la democracia, a hablar de pueblo. «Pero este pueblo que desprecia, el gauchaje, la chusma, deberá ser el destinatario de su tarea educadora y, merced a la escuela y al libro, llegará a ser la sociedad organizada que estime al hombre Sarmiento en su verdadera dimensión» [7].

Desde otra perspectiva, Noé Jitrik [8] comprueba, mediante el análisis estilístico del *Facundo,* desajustes similares. Su tesis es que frente a la oposición Buenos Aires-Interior, Sarmiento tomó claro partido por el interior, pero que esta decisión fue bloqueada por lo intelectual. Así concluye: «...en la intimidad de su conocimiento y a pesar de su muy cantado universalismo, Sarmiento tenía bien en cuenta elementos más profundos que los políticos o culturalistas en que tan cómodamente se emplazaba, y sentía, por contraste, dramáticamente, el conflicto en todos sus alcances y en toda su verdad. Si podemos atribuirle esta lucidez, ¿cómo no superó la contradicción? No lo quiso: eligió en función de

[6] Ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1966.
[7] PRIETO, *op. cit.*, pág. 66.
[8] En *Muerte y resurrección de Facundo,* Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1968.

una mala fe intelectual proveniente de un sistema tal vez coherente pero cerradamente condicionado por fines políticos» [9].

Sobre tal mala fe Jitrik aporta abundantes pruebas (no es éste el momento de señalar algunas de las endebleces o carencias que su aplicación del método registra). Baste recordar un fragmento de una carta a Mitre a propósito del libre comercio: «Seamos francos—no obstante que esta invasión universal de Europa sobre nosotros es perjudicial y ruinosa para el país, es útil para la civilización y el comercio.» Tales disensiones de Sarmiento consigo mismo hacen más difícil estudiar el tema que nos hemos propuesto: se descubre que hay dos polémicas: la de Sarmiento y Alberdi y la interna de Sarmiento. Agréguese que las contradicciones del sanjuanino aumentan arrastrado por la pasión del momento y la particular dureza de su tono para con su oponente.

Frente a Sarmiento, Alberdi es en cambio un modelo de mesura, equilibrio, ponderación. Mejor dotado para el estudio, la reflexión, el análisis. De intelecto más agudo y penetrante. Por lo mismo más cauto en la teorización, más cuidadoso en la expresión. Siempre atento a confrontar la validez de la teoría en el doble aspecto de la coherencia lógica y de la apoyatura en lo real. De ahí que haya sometido su pensamiento a ajustes periódicos y que pueda haber quien señale sus contradicciones si se limita a reparar en una idea cualquiera en dos momentos distantes sin tener en cuenta la secuencia que las vincula. Así puede verse una contradicción en lo que realmente es rectificación producto de una evolución. Esto es posible por la peculiar flexibilidad de su espíritu crítico, y para probarlo sin recurrir a un estudio exhaustivo, baste reparar en la frecuencia con que Alberdi dice: «Ahora, después de... pienso lo contrario porque...», lo que no sólo oficia de reconocimiento, sino también de explicación. Algo de lo antes señalado le ocurre a Jorge Abelardo Ramos [10] cuando afirma que hay dos Alberdi: el primero de ellos puede situarse en las *Bases* y el segundo en los folletos sobre la Guerra del Paraguay y la crítica al *Belgrano* de Mitre. La brevedad de su estudio le impide percatarse de esa continuidad en la línea de maduración del tucumano, aunque haya reparado en los atisbos de lo que llama «segundo Alberdi», presentes en el *Fragmento Preliminar* y en *A 37 años de la Revolución de Mayo.* Esta flexibilidad espiritual—prueba tanto de su honradez intelectual como de su talento—, que le permitió rectificarse y afinar su comprensión al contacto con nuevas realidades y nuevos estudios, es algo de lo que Sarmiento carece en absoluto.

Sarmiento cambia y se contradice, pero no a instancias de un afán de perfeccionamiento o porque se rinda a la evidencia de los hechos, sino

---

9 JITRIK, *op. cit.*, pág. 18.
10 En el prólogo a *Mitre al desnudo.*

por dos órdenes de causas: uno basal de su personalidad, tal como surge de los estudios de Jitrik y de Prieto: la escisión entre el mundo emocional y el de las ideas. Acá se sitúa la contradicción más importante. El otro orden es circunstancial y dice relación con los afanes y necesidades de cada momento. Llevado por la pasión, la vanidad, la polémica que emprenda. Su pensamiento toma el rumbo de sus vísceras. Por eso niega siempre violentamente que haya contradicción en sus ideas, y cuando se lo prueban responde con insultos. Y es probable que no se diera cuenta: que no advirtiera como intelectuales las contradicciones, sino que se viera a sí mismo como *persona* en todas y cuantas afirmaciones haya hecho. Porque es siempre todo su ser el que se expresa en una afirmación y mantiene consigo mismo una completa solidaridad a lo largo de los años. Tal vez justamente, porque era un ser escindido, buscó vehementemente la autoafirmación.

Alberdi, en cambio, carece de esos temores. De ahí proviene su calma, expresiva de una seguridad auténtica que no necesita proclamar. Para cada aserto brinda un completo sustento racional; busca siempre convencer apelando a lo mejor de sí mismo y de su público: uno no deja de sentirse agradecido por ese respeto con que Alberdi trata a su lector. Lo contrario ocurre en Sarmiento. Jitrik apunta con acierto que su espíritu, fundamentalmente acumulativo y efectista, trata menos de demostrar que de convencer—yo diría más aún: de cautivar—. Ejerce una suerte de presión sobre el lector, «cubriéndolo de datos como para que se entere de algo cuya enormidad o monstruosidad tiene fatalmente que condenar» [11]. De esta modalidad emana lo literario de la prosa sarmientina: «Refuerza la intuición mediante explicaciones encadenadas que presenta como corroboraciones robustecidas por valores verbales de emoción y lirismo. Como se mueve simultáneamente en diversos planos intencionales, necesita transmitir nociones complejas, y esta formulación compleja sólo puede darse en un espíritu literario, en un temperamento para el cual en la expresión se condensa la mayor cantidad pensable de valores que no pueden más que presentarse juntos» [12]. Penetrantemente ha visto Jitrik que en esto consiste lo literario de *Facundo.* Agreguemos que en su ausencia se verifica lo panfletario de otros textos, *Las Ciento y Una,* verbigracia. Por eso afirmamos al principio que la auténtica y aún vigente polémica se entabla entre *Facundo* y las *Quillotanas.* En *Las Ciento y Una* Sarmiento «utiliza su prosa como una maza para destruir al enemigo» [13]; es un texto casi íntegramente dedicado a denigrar, atacar, ensalzarse, haciendo uso de la insidia, los chismes de entrecasa, los

[11] JITRIK, *op. cit.*, pág. 11.
[12] Idem, pág. 12.
[13] ADOLFO PRIETO: *Capítulo argentino,* núm. 13, pág. 310.

datos menudos, el insulto y hasta el fraude y la mentira. Por ejemplo, acusa a Alberdi de asumir la defensa de Urquiza para conseguir el cargo de Encargado de Negocios en Chile, cuando por cartas anteriores del tucumano, y tal como lo probaron los hechos, éste había rechazado el nombramiento y Sarmiento lo sabía. En escarceos previos, ocurridos en la prensa chilena, Sarmiento llega a falsificar una carta de Alberdi para probar su arribismo.

La polémica: circunstancias y pormenores

En seguida de Caseros, Urquiza convoca una reunión de gobernadores de San Luis, Santiago del Estero, San Juan, Tucumán, La Rioja, Mendoza, Santa Fe, Corrientes y Buenos Aires. El 31 de mayo de 1851 se firma el acuerdo de San Nicolás. En sus diecinueve artículos contenía disposiciones que vulneraban los intereses de los saladeristas: igualdad de representantes en el Congreso (dos por Provincia), libertad de los ríos, anuncio de la nacionalización de la Aduana de Buenos Aires. Entre los porteños cunde el pánico. Se unen Mitre, Vélez Sarsfield, Alsina, Pacheco, Anchorena. *Los Debates,* metamorfosis de un diario rosista, ahora dirigido por Mitre, inicia la campaña contra el acuerdo. Este es rechazado en junio por la Sala de Representantes; Urquiza disuelve la Legislatura y nombra por segunda vez a Vicente F. López gobernador interino. El 28 de agosto nacionaliza la Aduana por decreto. El 11 de septiembre se sublevan en Buenos Aires los batallones porteños y correntinos: ha triunfado la contrarrevolución. Urquiza se retira a Santa Fe. Allí será luego aprobada la Constitución de 1853.

Ya el 9 de abril de 1851 Alberdi le escribía a Félix Frías: «No temo que Urquiza nos arrebate lo que nos ha dado; no estaría en su capacidad el hacerlo. Con que nos dé un orden pasable, nos habrá dado cuanto espero yo del partido vencedor... escribo un libro... destinado a servir en las cuestiones de organización que van a ventilarse en nuestro país» [14]. Ya está acá presente esa que será su preocupación dominante: la organización y el orden del país. Había aparecido en 1847 cuando pedía a Rosas una Carta Constitucional, cualquiera que fuese: liberal o despótica, unitaria o federal: «Lo peor del despotismo no es su dureza, sino su inconsecuencia», afirmaba. De aquí dimana el reproche básico a Sarmiento: que ataque a Urquiza como si fuera Rosas, que no repare en sus intentos de organizar al país, que lo llame otra vez a la guerra. En la carta anuncia además el proyecto de las *Bases,* que aparecerá en mayo del 52, uno

[14] Alberto J. Mayer: *Alberdi y su tiempo,* Ed. Eudeba, Buenos Aires, pág. 404.

de cuyos ejemplares envía a Urquiza. El folleto hace la historia de los fines, errores, ilusiones de la generación anterior y la síntesis metódica de las doctrinas de los exiliados. Sus temas: población, ferrocarriles, educación, navegación de los ríos, respeto a la propiedad, el trabajo, la industria. El pensamiento rector era que la organización política y social de América dependía del trasvasamiento en el suelo desierto de la civilización europea y cristiana. Tiene una espléndida acogida. Sarmiento es uno de sus más entusiastas propagandistas. Lo mismo ocurrirá con la segunda edición de agosto del 52.

Cuando le llegan las noticias del entendimiento de unitarios y rosistas en Buenos Aires, Alberdi descubre el fondo del conflicto: «Buenos Aires no defendía la tiranía, aunque tampoco su libertad en la batalla de Monte Caseros. Defendió una causa más antigua que la dictadura de Rosas y que debía sobrevivir a esa dictadura: la causa del monopolio del gobierno exterior y del tesoro de toda la nación, que explotó el tirano de la provincia.» Y en otra parte reitera: «Rosas representaba el interés local de Buenos Aires sobre las provincias en materia de comercio, finanzas, navegación... esto era lo esencial, las crueldades eran lo accesorio» [15]. El 13 de agosto de 1852, Urquiza y José Luis de la Peña, ministro de Relaciones Exteriores, nombran a Alberdi encargado de Negocios de la Confederación ante Chile. En su respuesta negativa reitera su apoyo a Urquiza y dice a De la Peña: «La suerte del gobierno dependerá de la suerte que haya tenido el decreto del 28 de agosto sobre la Aduana. A mi ver, ese decreto es la llave de todo» [16].

Entre tanto, Sarmiento, que al producirse el levantamiento de Entre Ríos, en mayo del 51, instaba a Alberdi a pronunciarse en su favor y a proclamarse federal (Alberdi le contestará: «Estoy por la coalición con todo elemento de nuestro país que proponga mejorar su condición. Estaré con Urquiza si éste rompe con Rosas, y estaré con la Liga del Litoral el día que ese pacto se vuelva base de otro nacional más o menos admisible. Pero estaré con todo ello como coaligado, sin abdicar las banderas que enarbolamos los jóvenes de 1837» [17]), Sarmiento, decíamos, no pudo con su impaciencia y se embarca hacia Montevideo el 1 de octubre de 1851 junto con Aquino, Mitre y Paunero. Llegan el 2 de noviembre, cuando Oribe ya ha capitulado—8 de octubre—. La decepción es grande, pero aumentará cuando compruebe, junto a los otros emigrados, que Urquiza rehúye su contacto, que no les pide opinión ni consejo y, cuando igualmente se lo brindan, no parece escuchar. No obstante sigue a Urquiza y lo entrevista en Gualeguaychú. De las entrevistas

[15] Idem, pág. 410.
[16] Idem, pág. 437.
[17] No he podido localizar la fuente.

manifiesta: «Nunca manifestó deseo de oír mi opinión sobre nada.» «Nunca me dijo nada de *Argirópolis,* ni de la *Crónica,* ni de ningún escrito mío.» «Desde muy luego comprendí que mi papel de consejero estaba concluido.» No obstante, todavía persevera, en medio del ejército gaucho, vestido con «espada bruñida, levita abotonada, guantes, quepi francés y paletó en lugar de poncho.» Urquiza lo nombra boletinero del Ejército Grande. Su vanidad se duele pero acepta. En un rapto de entusiasmo comunica al general: «Estoy contento con el Boletín, anima al soldado, asusta a Rosas.» El secretario le contesta: «S. E. me encarga le diga respecto de los prodigios que dice Ud. hace la imprenta, que hace muchos años que las prensas chillan en Chile, y hasta ahora Juan Manuel de Rosas no se ha asustado» [18].

En junio del 52 la situación se le hace insoportable y emigra a Chile. Visita a Alberdi y a otros exiliados. Les hace una descripción aterradora de la situación. Pero el nombramineto de Gutiérrez como ministro de Instrucción Pública les devuelve la calma. Ciertamente molesta el espectáculo de esta vanidad herida, pero tiene también algo de patético. La prisa, el entusiasmo, la inquietud por estar y ser el centro de los acontecimientos; la desubicación que revela, el no aprender la lección y, en seguida, la misma prisa, resolución y bríos para volver al ataque.

A Frías, que lo ha amonestado severamente, responde Alberdi tratando de calmarlo: «He visto su carta de Ud. a Sarmiento. El tuvo la generosidad de mostrármela... Siendo su carta de Ud. porque si apoca e intimida a Sarmiento, se le quita el resorte que le hace ser como es... Pero no creo que ninguna admonición lo cambie; su manera de ser viene de su organismo. Tiene entre los dos ojos el órgano del Yo... No debemos olvidar que con ese defecto, Sarmiento es hábil, entusiasta, honrado, buen patriota y capaz de ser útil a la buena causa... Lo ha hecho Ud. sufrir sin modificarlo. Todos han hallado mal que se alejara de Urquiza y del Plata» [19]. Este tono de comprensión, este equilibrio para juzgar al prójimo son rasgo permanente de Alberdi. Cuando la polémica estalle y en Sarmiento aparezca el insulto, el agravio, la mentira, su oponente no perderá la calma. Mantiene siempre la mesura; es el que da a la polémica su carácter y su interés ideológico. «La parsimonia, el laconismo, la cautelosa frialdad de una pluma habituada a la retórica judicial se movilizan aquí con una pasión interior que no desmiente jamás el deliberado propósito de desmenuzar la obra de Sarmiento hasta convertirla en añicos. Alberdi se escuda en una objetividad ascética para considerar los hechos en cuestión y contraatacar con una sutil dialéctica envolvente: transcribe párrafos del epistolario y la obra de Sarmiento, los contra-

---

[18] HORACIO ZORRAQUÍN BECÚ: Prólogo a las *Cartas Quillotanas,* Ed. Estrada, págs. XX a XXII.
[19] MAYER, *op. cit.,* pág. 423.

pone a otros, deja que, insensiblemente, el propio Sarmiento levante su irrevocable acta de condena. Un modelo de construcción literaria y una estrategia implacablemente cumplida» [20].

Como inicio de su campaña antiurquicista, Sarmiento publica en Chile la *Carta de Yungay* y la *Campaña en el Ejército Grande,* en cuya dedicatoria acusa a Alberdi de cobardía: se habría alejado de Montevideo en cuanto se acercó Oribe. Alberdi, que ha fundado en Valparaíso el Club Constitucional, en el cual se reprobó el motín de septiembre en Buenos Aires y se apoya el acuerdo de San Nicolás, escribe a Frías el 13 de diciembre de 1853, mostrando que ve muy claramente la conexión entre unitarios y rosistas y el papel que Sarmiento, llevado por la pasión, cumple: «Mitre de ministro echará al país en una guerra de la que no veo salida en mucho tiempo. Su programa es el de 1827: guerra a los gauchos. Como si con las lanzas se pudiera acabar con el hombre que produce el suelo despoblado y desierto.» Demuestra así mucha mayor penetración para entender los fenómenos sociales y haber aprendido cabalmente lo que Sarmiento enseñara en el *Facundo*: sin transformar el medio es imposible acabar con su producto. Cuando Alberdi predicaba la necesidad de la colonización europea no presuponía el anterior exterminio del gaucho; Sarmiento sí; es lo que hicieron él y Mitre en sus respectivas presidencias. A este respecto decía en la primera de las *Quillotanas*: «Se hizo un crimen en otro tiempo a Rosas de que postergase la organización para después de acabar con los *unitarios*; ahora sus enemigos imitan su ejemplo postergando el arreglo constitucional del país hasta la conclusión de los *caudillos.* Siempre que se exija una guerra previa y anterior para ocuparse de constituir el país, jamás llegará el tiempo de constituirlo. Se debe establecer como teorema: Toda postergación de la Constitución es un crimen de lesa patria; una traición a la República. Con *caudillos,* con *unitarios,* con federales y con cuanto contiene y forma la desgraciada república se debe proceder a su organización sin excluir ni aun a los malos, porque también forman parte de la familia. Si establecéis la exclusión de ellos, la establecéis para todos, incluso para vosotros. Toda exclusión es división y anarquía. ¿Diréis que con los malos es imposible tener libertad perfecta? Pues sabed que no hay otro remedio que tenerla imperfecta y en la medida que es posible al país tal cual es y no tal cual no es. Si porque es incapaz de orden constitucional una parte de nuestro país, queremos anonadarla, mañana diréis que es mejor anonadarla toda y traer en su lugar poblaciones de fuera acostumbradas a vivir en libertad y orden. Tal principio os llevará por lógica a suprimir toda la nación argentina hispanocolonial, incapaz de república y a suplantarla de un golpe por una nación argentina anglo-

[20] PRIETO: *Capítulo argentino,* pág. 310.

republicana, la única que estará exenta de caudillaje... No hay más que un medio de admitir los principios, y es admitirlos sin excepción para todo el mundo, para los buenos y para los pícaros. Cuando la iniquidad quiere eludir el principio, crea distinciones y divisiones; divide los hombres en buenos y malos; da derechos a los primeros y pone fuera de la ley a los segundos, y por medio de ese fraude funda el reinado de la iniquidad, que mañana concluye con sus autores mismos. Dad garantías al caudillo, respetad al gaucho, si queréis garantías para todos» [21].

En la misma carta a Frías del 13 de diciembre de 1853 anuncia las *Quillotanas* en estos términos: «Sarmiento me ha dedicado una publicación baja y loca... y me dirige insultos que me han decidido, no a repetírselos, sino a estudiarlo a él, con respeto y dignidad, en sus obras anteriores y presentes, ...con este trabajo voy a destruir en él un obstáculo a todo orden, no un soldado útil.» Cuando termine la redacción útil intentará por última vez el avenimiento, pero sin éxito; así lo consigna Mayer.

En la primera carta atribuye a despecho la actitud de Sarmiento, pero se ocupa de denunciar los estragos de una prensa dedicada siempre al desorden y la destrucción. Cómo eso crea un acostumbramiento, al punto que Sarmiento llora la caída de Rosas porque ya no puede combatirlo: por eso pretende hacer de Urquiza un nuevo Rosas. En la segunda describe los cambios de Sarmiento respecto a Urquiza y desnuda los intereses de saladeristas, porteños y exiliados que traman el motín de septiembre en Buenos Aires: las discrepancias con el pacto de San Nicolás eran sólo pretexto para defender los intereses porteños. En la tercera limita los méritos de las campañas literarias de Sarmiento contra Rosas: «La gloria literaria no es antecedente de gobierno en ninguna parte.» En la cuarta aclara y disipa todas las acusaciones de carácter personal que su oponente le hacía. Es fundamental el estudio crítico de las tesis del *Facundo* que se hace en la tercera carta: «Facundo es no solamente la historia de la barbarie y el proceso a los caudillos argentinos, sino también la historia y el proceso de los errores de la civilización argentina representada por el partido unitario... el señor Sarmiento, adoptando el punto imparcial del criterio político de la juventud argentina de 1837, explicó en su *Facundo* a Rosas por medio de Quiroga, y a Quiroga por el modo de ser normal de la vida argentina... Quítese la exageración... y quedará una verdad histórica... que el caudillaje y su sistema son frutos naturales del árbol del desierto y del pasado colonial... De esa doctrina resultaba que el caudillaje era un mal, pero que ese mal es un hecho, y un hecho arraigado, profundo, normal; que era necesario combatirlo gradualmente, combatirlo en sus causas, no es un

[21] ALBERDI: *Cartas Quillotanas*, págs. 17-19.

resultado aislado. ...Enfrente de ese mal... hemos tenido otro... es la política del partido liberal exaltado que, desconociendo lo que había de normal en el hecho del caudillaje, quiso suprimirlo de un golpe, ya sancionando bruscamente las instituciones más adelantadas de la Europa del siglo XIX, ya fusilando o suprimiendo los caudillos. Delante del poder irresponsable se alzó la libertad omnímoda, y se quiso remediar el despotismo del atraso con el despotismo del progreso: la violencia con la violencia... Un partido estaba un siglo atrás, el otro un siglo adelante, ninguno estaba en su siglo. Faltó el buen sentido que no está ni adelante ni atrás: está siempre donde debe estar. Y el buen sentido en Sudamérica está más cerca de la realidad inmediata y palpitante, que de los libros que nos envía la Europa... así el gaucho argentino, el hacendado, el negociante, son más aptos para la política práctica que nuestros alumnos crudos de Quinet y Michelet, maestros que todos conocen, menos Sudamérica» [22]. Cómo no recordar, frente a estos párrafos, una de las ideas centrales de Martí, expuesta así en *Nuestra América*: «El gobierno ha de nacer del país. El espíritu del gobierno ha de ser el del país. La forma del gobierno ha de avenirse a la constitución propia del país. El gobierno no es más que el equilibrio de los elementos naturales del país. Por eso el libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural. Los hombres naturales han vencido a los letrados artificiales. El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico. No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza.» De la tercera *Quillotana* ya hemos citado la rectificación, fermental pero no desarrollada, que se hace de la localización geográfica de la dicotomía civilización-barbarie.

Para terminar este punto me gusta evocar unos párrafos de la cuarta carta, donde aparece una pudorosa confesión de carácter íntimo. Es la única en estos textos y de las poquísimas de la obra de Alberdi, incluyendo el epistolario. Ella apunta certeramente al alma recatada de este hombre, y dice más sobre él que cualquier vocinglera exhibición: «En más de un lugar me ha supuesto Ud. gobernado por un cálculo frío. Al que no grita frenético, al que raciocina, lo supone Ud. insensible. No trafico yo con el calor, es cierto; no vendo entusiasmo. Nunca he creído que los poetas que fabrican versos ardientes sean más capaces de afección que el resto de los hombres. ...¿Quién no conoce el arte de inflamar? Basta no tener corazón para ejercerlo. Yo he buscado la calma y la frialdad sin ser frío, porque ella es lo único que falta a nuestros negocios sudamericanos. Esa calma que Ud. ha usado en *Argirópolis* y *Sud-*

---

[22] Idem, págs. 79, 82 y 89-91.

américa... La sensibilidad no resolverá el problema de nuestro atraso. El entusiasmo nos llevará a la muerte, nos dará la vanagloria, laureles fratricidas y odiosos, pero no nos sacará del desierto y de la barbarie» [23].

Precedentes del otro lado del Plata

Anotemos, a modo de complemento, que una polémica similar ocurrió al otro lado del Plata unos años antes. Las tesis sarmientinas fueron expuestas por Manuel Herrera y Obes a partir del 20 de noviembre de 1847 desde las páginas de *El Conservador* bajo el título de «Estudios sobre la situación». Le respondió Bernardo P. Berro en *El defensor de la Independencia Americana*. Los textos han sido recogidos y editados por Juan Pivel Devoto [24].

Berro sintetiza certeramente las cuatro tesis principales de Herrera y Obes: 1) «La América antes española se halla entregada a la acción de dos elementos contrarios, el de la *civilización* y el de la *barbarie,* que en ella combaten incesantemente y son causa de sus guerras civiles. El de su civilización es representado por las ciudades, y envuelve el principio de la *revolución americana*; el de la barbarie tiene su representación en los campos y produce la *reacción colonial*. 2) La lucha en que está la República no es otra que la de esos elementos contrarios. Montevideo defiende el de la civilización; nosotros, los de la causa legal, el de la barbarie. 3) Rivera ha sido expulsado del país por efecto de un triunfo de la civilización y por servir a ésta. 4) Habiéndonos venido de la América todo lo malo, y de la Europa todo lo bueno, a ésta hemos de ocurrir por el bien que aquélla no nos puede dar» [25]. Nos ocuparemos sólo de lo que dice con relación a la primera y a la cuarta, cercanas a nuestro tema. Las refuta Berro con lucidez. La dicotomía civilización-barbarie es inaceptable en su localización geográfica; prueba de ello que no es posible encontrar enfrentamientos puros de hombres de campo y hombres de ciudad, sino que en los dos bandos han militado y militan confundidos los de distinta extracción. Por otro lado, la separación de clases ha sido entre nosotros menos radical que en Europa, y, justamente, las Revoluciones de Independencia buscaron terminar con la única clase de carácter aristocrático que había: los burócratas que administraban el Imperio. Le parece también evidente el progreso que ha experimentado la campaña, y hace de su estado actual una pintura halagüeña, y lo atribuye, espe-

---

[23] Idem, págs. 118-119.

[24] Manuel Herrera y Obes y Bernardo P. Berro: *El caudillismo y la Revolución americana*, Ed. Biblioteca Artigas, Clásicos Uruguayos, Montevideo, 1966.

[25] Idem, págs. 68-69.

cialmente, a la multiplicación de los propietarios territoriales. Señala —y no andaba muy descaminado—que el propósito de los unitarios era —contra lo que proclamaban—volver a una situación prerrepublicana, donde la minoría ilustrada dominara a las grandes masas, y ve con claridad meridiana (una claridad que ni por lejos tuvo Alberdi) la vinculación de estos intereses con los de los imperios centrales: «...lo que pretenden los salvajes unitarios. Ellos quieren volver a privar a la mayoría del pueblo de intervención política, quieren restaurar la aristocracia de ciudad y someterle de nuevo aquella mayoría, quieren que esta aristocracia se instituya protegida por un poder europeo, quieren que se reconozca la superioridad de éste, y la necesidad de vivir bajo su dependencia, quieren, en fin, que seamos ante la Francia lo que éramos en tiempos coloniales ante la España» [26]. Más extensa fue esta reflexión antiimperialista en la refutación del cuarto punto. «No nos quejamos nosotros de la comunicación franca y extensa que tenemos con las sociedades europeas, ni hemos creído nunca que de ella nos vengan más perjuicios que beneficios. Nuestra queja justa, los motivos de nuestro resentimiento están en la dureza con que nos tratan sus gobiernos, en el desprecio que hacen de nuestros derechos, y en esa supremacía tiránica con que más de una vez han querido sujetar los intereses americanos a los suyos, sin más razón que sus cálculos egoístas y sin más títulos que los que les puede dar la fuerza y esa misma civilización de que tan horriblemente abusan. ...Digno es de notarse; las dos naciones que más simpatías habían mostrado por la América hispana, y más deseos manifestado en su favor mientras pugnaba por ser independiente, son las primeras... que han asestado sus cañones contra ella; las primeras que han mandado sus buques a bloquear sus puertos, bombardear sus plazas y forzar el paso de sus ríos interiores con larga efusión de sangre... Esta idea (la de la superioridad europea), abrazada por más de un entendimiento superficial..., ha hecho proponer la destrucción de todos los elementos de nuestra sociabilidad, para sustituirlos con otros traídos de la sociabilidad euorpea. En esto hay, fuera de un designio contra la existencia de nuestra nacionalidad, un error gravísimo» [27].

Finalmente, y sin rechazar la adopción de lo bueno que Europa pueda darnos, Berro afirma que «si América quiere realmente adelantar... ha de buscar dentro de sí misma y con sus propios elementos todo lo que necesita... aquí en nuestro país, en esta nuestra denigrada Patria, tenemos todo lo necesario para nuestra felicidad» [28]. No se puede menos que

---

[26] Idem, págs. 152-153.
[27] Idem, págs. 110, 111 y 113.
[28] Idem, pág. 119.

recordar otra vez a Martí: «Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas.»

Dejemos que Berro, con frase actualísima, cierre estas reflexiones: «Jamás pueblo ninguno recibió otra cosa de su dependencia que degradación moral, opresión y trabas para su engrandecimiento» [29].—*GRACIELA MANTARAS (Avda. de las Instrucciones, 1.434. MONTEVIDEO, Uruguay).*

NOTA SOBRE EL EXPRESIONISMO

Podemos situar el epicentro del movimiento expresionista en Alemania (Berlín y Munich, principalmente) en los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial, si bien su influencia y sus derivaciones habrían de extenderse a otros países de lengua germánica y prolongarse por lo menos hasta 1925.

El hecho de que sus consecuencias fueran decisivas, no solamente en todos los dominios de la literatura, sino también en las artes plásticas, la cinematografía, la música, la danza, la interpretación teatral y la escenografía, habla por sí mismo de la importancia y motivaciones profundas de este movimiento, en cierto modo comparable al futurismo—del que fue contemporáneo y con el que parece no haber tenido vinculación alguna en sus orígenes—por la extensión de su influencia a todos los ámbitos de la creación, si bien, a diferencia de este último, pareció responder más que a la acción incansable de un activo teorizador como Marinetti, a la necesidad profunda de una nueva visión del mundo y de la actividad creadora que se hizo patente en el lugar y época señalados, parte a su vez de la vasta crisis de ideas que se observa en Europa desde comienzos de siglo. Por eso el expresionismo no tiene un solo teorizador ni tampoco un solo y claro programa. Sus manifestaciones son diversas y aun contradictorias. Para circunscribirlo debemos acudir a ciertos caracteres más o menos comunes y vagamente definitorios subyacentes en su estética.

La palabra que designa este movimiento [1] fue importada de Francia, donde—desde 1901, en que el pintor Julien Auguste Hervé la utilizó por primera vez—sirvió para designar un estilo pictórico más intenso y

[29] Idem, pág. 120.

[1] Pueden encontrarse más detalles sobre este punto en las págs. 11 y ss. de ILSE M. DE BRUGGER: *El expresionismo,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968 (Colección Enciclopedia Literaria).

expresivo que el habitual en los impresionistas: el de Van Gogh o Matisse, por ejemplo. Wilhelm Wörringer, el destacado crítico e historiador del arte, la utilizará en 1911 en la revista *Der Sturm,* que desde un año antes se publicaba en Berlín dirigida por Herwarth Walden, y que es, junto con *Die Brücke* (Dresde, 1906), *Die Aktion* (Berlín, 1910) y sobre todo *Der Blaue Reiter* (Munich, 1912), una de las principales revistas del movimiento.

Los antecedentes de esta nueva actitud ante el mundo, la sociedad y el arte—de este nuevo *Sturm und Drang*—no son fáciles de determinar. Sin duda, tienen que ver en ella las influencias de Novalis, Hölderlin, E. T. A. Hoffmann, Büchner (cuyo drama *Woyzeck* es un claro antecedente del teatro expresionista), Nietzsche—muy acentuada, sin duda—, Strindberg—en algunas de cuyas obras el desarrollo se verifica fuera de toda lógica—, Wedekind, Ibsen, Kierkegaard, como también las ideas socialistas, nihilistas y anarquistas que circulaban por Europa en ese momento, para sólo considerar los antecedentes más visibles.

El individuo vuelve a ser exaltado después del auge finisecular del naturalismo. En su nombre se atacan las ideas corrientes, sobre todo la del progreso mediante la ciencia y la técnica, el culto del Estado, la moral filistea, el quietismo conformista. Opuestos a estas ideas y estos valores, opuestos a la que ven como una abstracción llamada «la sociedad», los expresionistas se volverán hacia el hombre, al que ven dotado de infinitas posibilidades, capaz de crear su mundo a partir de una radical negación que implique a la vez la búsqueda de una verdad nueva y la certeza de poder alcanzarla. Denunciarán y cuestionarán las ataduras que le impiden acceder a la plenitud de lo humano y los mitos que lo conducen a la catástrofe. Profetas apocalípticos, pero que creen a la vez vislumbrar los caminos de una humanidad restablecida mediante sus propias fuerzas interiores y creadoras.

Uno de los más inmediatos antecedentes del movimiento expresionista es la fundación en Dresde, en 1906, del grupo *Die Brücke* (El Puente), integrado por varios artistas plásticos, y que adquiere notoriedad con las exposiciones del pintor y dramaturgo austriaco Oskar Kokoschka, cuya pieza teatral *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Asesino, esperanza de las mujeres), estrenada con gran escándalo en 1907, se encuentra ya en la línea del actual teatro de vanguardia.

Pero ha de ser en 1912, con la aparición en Munich del grupo de escritores y poetas que editan *Der Blaue Reiter* (El Jinete Azul) cuando el movimiento expresionista ha de encontrar su más definida manifestación. A la cabeza de este grupo se encuentran los pintores Franz Marc y Wassily Kansdinsky, autor este último de *Über das Geistige in der*

Kunst (1912)[2] y uno de los pioneros de la pintura abstracta. Y en él participan, más o menos activamente, y entre otros, el pintor y poeta alsaciano Hans Arp, el poeta Hugo Ball (ambos fundadores luego del dadaísmo) y el pintor Paul Klee, uno de los artistas más importantes del siglo. *El Jinete Azul* se burla «del antiguo cuadro de caballete» (Marc), ataca violentamente las concepciones estéticas dominantes en las artes plásticas, exalta el arte negro y el de los niños y comienza a asimilar las innovaciones provenientes de otras partes de Europa.

No debemos pasar por alto la circunstancia de que las primeras manifestaciones del expresionismo tuvieran lugar en el dominio de la pintura, y en particular con la característica de traducirse en una tendencia cada vez más definida en cuanto a prescindir de la representación. Las primeras manifestaciones de la pintura expresionista habrían de derivar pronto en la innovación del arte «no representativo», al que se habría de denominar *abstracto* en un primer momento y, más tarde, con más propiedad, por lo menos en cuanto a la actitud expresionista, *concreto.* La definición de arte concreto nos servirá por tanto de apoyo para configurar la actitud del expresionismo en todas sus manifestaciones, por lo menos como principio teórico puro, con la salvedad de que este principio no aparece en todas ellas con igual claridad, aunque sin duda constituye su fundamento común, aun inconsciente.

Al hablarse de abstracción para definir a la nueva pintura, queriendo decir con ello que se prescindía de la reproducción objetiva de la realidad, de la que se *abstraían* determinados aspectos que el artista consideraba suficientes para su trabajo, se quería señalar con ello la preponderancia de lo subjetivo en el acto creador, afirmar la supremacía del ser humano como creador de su propio mundo, exaltar al artista, no como mero imitador de la realidad, sino como configurador de ésta según su voluntad creadora. El arte no copia la realidad servilmente: crea una nueva realidad. Pero la palabra *abstracción,* que bien pudo definir la intención del impresionismo, porque en él se tiende a abstraer un aspecto de la realidad visual, el color, y se le adjudica un valor más alto en el conjunto, no es suficientemente expresiva de las intenciones del nuevo movimiento, ya que implica cierta pasividad y no expresa bien la doble dinámica del proceso: la subjetividad abstrae, pero a su vez, y también, *proyecta,* es decir, los contenidos de la conciencia (visuales en este caso, pero también verbales, sonoros, etc.) son como «lanzados», «arrojados»[3] al exterior por el artista, de modo que *se concretan* en lo exterior como criaturas surgidas de una conciencia y que *se suman* a lo existente, que

[2] Versión española: *Sobre lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, Galatea-Nueva Visión, 1957.

[3] Esta noción de «ser proyectado» (o «arrojado») luego será adoptada también por MARTIN HEIDEGGER como una de las claves de su filosofía, la famosa *Geworfenheit.* Es sugestivo el hecho de que Heidegger participara también, en sus años juveniles, en el movimiento expresionista.

nada tienen de lo que antes existía, salvo los materiales que de allí fueron tomados para una elaboración por entero interior, subjetiva, cumplida la cual son ahora configurados, concretados en el mundo exterior. Este sería el sentido subyacente de la actitud expresionista, y si bien la denominación *arte concreto* es posterior (The van Doesburg, hacia 1930), ella nos sirve para comprenderla con mayor claridad. Esta idea de proyección, de concreción de adentro hacia afuera, es la que hace tan clara la analogía de que se sirve Elise Richter [4] para definir el expresionismo: «Lo que *ve* son *imágenes* lanzadas desde el interior al espacio como por una linterna mágica. Lo contemplado internamente, de manera puramente subjetiva, se objetiviza tornándose cosa sensible, y accesible con ello a los demás.»

Como vemos, en la expresión de estas representaciones subjetivas ya no subsisten las propiedades de los objetos del exterior que han suscitado tales representaciones: el expresionismo retoma en cierto modo la concepción del Verbo creador que nos da el Génesis. En todo caso, destaca la preeminencia de la subjetividad en el acto creador: el artista no reproduce sencillamente sus representaciones de la manera más fiel posible (como sería la tesis naturalista), sino que, por así decir, *introduce* en el mundo nuevos objetos, creados en su conciencia, capaces a su vez de producir nuevas representaciones.

Esta noción—que por otra parte se halla en el fundamento de todas las estéticas vanguardistas del primer tercio del siglo XX—fue sin duda percibida con más claridad y llevada a más extremas consecuencias en las artes visuales que en la poesía (excepto quizá los intentos poco conocidos de Paul Scheerbart, August Stram y algún otro). Y ello, posiblemente, porque actitud tan extrema significa en poesía reducir al lenguaje a uno solo de sus aspectos, de modo que muchos poetas expresionistas en sus comienzos no sólo no lo fueron puramente, sino que experimentaron luego la necesidad de asumir una poética menos rígida. Sin embargo, el cambio de actitud renovó profundamente las formas expresivas, y es casi seguro que sin la experiencia expresionista la obra poética de un Gottfried Benn, por ejemplo, no hubiese alcanzado la nítida originalidad que constituye uno de sus valores evidentes.

En poesía, esta actitud se inviste de un corolario más viable (y más cercano al romanticismo): visión de las esencias a través de los hechos («¿Acaso no eres tú mismo el instrumento, / en el que el tumulto de todos los tonos se entrelaza en una danza nupcial?». *Ernst Stadler*), cuando no la esencia expresada en los propios hechos (« ¡Oh trinidad de

---

[4] ELISE RICHTER: «Impresionismo, expresionismo y gramática», en *El impresionismo en el lenguaje,* trad. y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida, 3.ª ed., Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, s. f., págs. 49 y ss.

la obra: experiencia, formulación, hechos! ». *Johannes Becher*); búsqueda del equivalente poético del caos de la época, reencuentro integral del hombre con el hombre, con el cosmos y Dios, recuperación del alma perdida; la poesía como acceso directo a las esencias más allá de la razón, la poesía como grito, como expresión absoluta del alma, como solo vehículo de la verdad («La palabra es el más íntimo baluarte del espíritu en un mundo de cosas, es el último refugio de Dios en el hombre, cuando ya no existe más una iglesia plena de afectividad, ninguna magia revelada y ningún secreto». *Erich Gundolf*).

Por este camino también llegaron los expresionistas a identificar la vida con el arte y luego la poesía con la acción, como lo pregonó Kurt Hiller, fundador del *activismo,* una de las derivaciones, aunque efímera, del movimiento.

También el lenguaje sufrió las consiguientes transformaciones: la búsqueda del significado esencial de las palabras derivó en el sentido de la síntesis, de la economía de la expresión, en la ausencia de los nexos lógicos; en la depuración y afinación, en suma, del lenguaje poético, para convertirlo en instrumento de una función no descriptiva: «El nuevo lenguaje todavía no existe, pero está en marcha. Será música y gestos, quizá alguna vez danza y profecía», escribe Oswald Pander, y aquí resuena un lejano eco de Rimbaud.

La actitud expresionista—como en las artes plásticas—demuestra también un carácter muy peculiar en el tratamiento poético del paisaje, que ya no es reproducido, sino *proyectado como sentimiento*: en un poema de August Stramm, «las estrellas soplan a través de la maleza» y «los perfumes salpican»; en otro de Wilhelm Klem, «las piedras comienzan a moverse y hablar lentamente». Esto significa que «la distancia entre objeto y sujeto se ha eliminado, y el poeta expresa su estado de ánimo por la mención de la cosa, hecha una con él» [5].

En las numerosas antologías que reúnen la poesía expresionista encontramos con frecuencia los nombres de Else Lasker-Schüler, Ernst Stadler, Jakob van Hoddis, Gottfried Benn, Georg Heym, Georg Trakl, Franz Werfel, Alfred Lichtenstein, Hugo Ball, Erich Kästner, Paul Zech, René Schickele, August Stramm, Wilhelm Klem y Johannes Becher. De ellos, Trakl—quizá el poeta más importante del movimiento—, Stadler y Stramm, desaparecidos durante la Primera Guerra Mundial, pertenecen íntegramente al expresionismo. Otros—como Benn o Becher—siguieron luego otros caminos, pero su obra quedó signada por esta singular experiencia de sus años juveniles.

Señalamos al comienzo las similitudes del expresionismo con el futurismo, en cuanto fue un movimiento que se extendió a todas las

[5] RODOLFO E. MODERN: *El expresionismo literario,* Buenos Aires, Nova, 1958, pág. 51.

manifestaciones de la actividad creadora. Pero, a diferencia del futurismo, que exaltó los valores de la técnica, de la eficacia y del poder contra el vago sentimentalismo y el idealismo que rehúye toda acción concreta tendente a transformar el mundo, los expresionistas, en esto más clarividentes, advirtieron las amenazas del mito del progreso indefinido mediante la ciencia y la técnica, denunciaron los horrores que se ciernen sobre el hombre contemporáneo: la deshumanización, las fuerzas incontrolables que ha desatado una civilización caída en el extravío. Fue más un grito de advertencia que una fórmula de salvación. Por ello, la gran conflagración mundial acalla sus voces, y hacia 1925 ya casi no encontramos señales de su actividad. Algunos pasaron a militar en la izquierda revolucionaria y se consagraron a la búsqueda de una poesía que transmitiera a las masas ideas e impulsos liberadores. Otros, emigrados a Suiza durante la guerra, participaron en la fundación del dadaísmo. Otros, en fin, fueron acallados por el mito arrollador del nacionalsocialismo o emigraron también...

Pero esta desesperada y caótica erupción de la conciencia, en cuyo fondo podemos ver la llama de un profundo humanismo, ha dejado por todas partes las huellas indelebles de su trágica vocación de absoluto. Ha restituido, como pocas veces en todos los tiempos, a la poesía y al arte, la dimensión metafísica, la heroica dignidad, la insobornable independencia, el sentido profético, la infinitud humana, en suma, sin los cuales parecen perder su originaria significación, para deslizarse por los tranquilos canales de las maneras y las retóricas.

Ha devuelto al poeta una convicción que resumen, en sus misteriosos fulgores, estas palabras de Gottfried Benn: «Tú sirves a imperios inexplicables y en los que no existe la victoria.»—*RAUL GUSTAVO AGUIRRE (Avda. Corrientes, 745. BUENOS AIRES. Argentina).*

EVOLUCION DE LA CRITICA DE "FUENTEOVEJUNA", DE LOPE DE VEGA, EN EL SIGLO XX

Fuenteovejuna ha suscitado variadas y contradictorias reacciones a lo largo de los tiempos. Al discutir detalladamente la crítica erudita de esta comedia en el presente siglo, se podrá comprobar que su interpretación literaria se prestará a distintas interpretaciones de época. A medida que el concepto y la función de la crítica irán evolucionando, la significación de la obra irá cambiando también. *Fuenteovejuna* será

una y otra vez la piedra de toque, el punto focal de batallas conceptuales, que además de elucidar la pieza en sí reflejarán las principales directrices de la crítica literaria.

Guiados por el principio de la división aristotélica entre el fondo y la forma y por la concepción positivista del arte, los críticos de principios de siglo, que siguen la vena ya establecida por Menéndez y Pelayo, parecen escoger el fondo, dejando de lado o menospreciando la forma. Así se puede afirmar, a grandes rasgos, que toda la crítica de *Fuenteovejuna* en las primeras décadas, se preocupa únicamente por su contenido ideológico, sea a través del estudio de la historicidad de la obra poética, sea a través de la discusión de la legitimidad de la rebelión campesina.

La reacción contra esta actitud, bajo la influencia de la crítica formalista, aparecerá en los años cuarenta. Durante unos veinte años, los esfuerzos se encaminarán a negar la interpretación política dominante del período anterior y a buscar la unidad de la obra, ora en un tema central: el amor, la armonía universal, la justicia; ora en un concepto estético-filosófico: el barroco, el platonismo. Algunas de las mejores páginas escritas sobre la comedia aparecen en este período. Quizá por ello, la crítica de los años sesenta, que no produce sino estudios breves y, en parte, reiterativos, dé la impresión de que ya no queda nada por decir. Los grandes maestros de la etapa precedente (Casalduero, Parker, Spitzer) son, a su vez, atacados, al igual que éstos atacaron a sus predecesores (Menéndez y Pelayo, Schevill, Aníbal), y quizá por falta del descubrimiento de un nuevo centro organizador, se multiplica la posición analítica, que desmenuza la comedia en más y más núcleos, motivos y movimientos.

A mediados del último decenio, la crítica vuelve a remontarse al analizar la obra bajo la influencia de la sociología de la literatura (Salomón) y de la metodología del nuevo criticismo. Si a ello se añaden las nuevas posibilidades de la interpretación de *Fuenteovejuna,* desde las perspectivas abiertas por trabajos de la categoría de los de Castro, Maravall y Aubrun, hay que concluir que continuará despertando y avivando imaginaciones como hasta ahora.

La interpretación histórico-política (1900-45)

Dada la orientación historicista de la crítica decimonónica, no es de sorprender que uno de los primeros problemas que se plantearán los críticos a principios del siglo XX, además del de sus fuentes (tema que dejamos aparte), sea el de la fidelidad histórica de la comedia.

Partiendo de la premisa de que la verdad histórica es única y equiparable a la creación dramática, se juzga *Fuenteovejuna* según el grado de verismo histórico que se puede encontrar en ella. Aparecen así tres teorías sobre dónde hay que buscar «la verdad» del hecho de *Fuenteovejuna: a)* en Rades y, por tanto, en Lope, según Menéndez y Pelayo [1]; *b)* en los documentos del Ayuntamiento de Córdoba y no en Rades, según Ramírez de Arellano [2], y *c)* en Palencia y no en Rades o Lope, según Aníbal [3]. Años más tarde, Cardenal Iracheta volverá a la carga para dictar que tanto Palencia, como Rades, como Lope, como los adaptadores rusos, tergiversan los hechos, y que «la verdad» está en la versión de Ramírez de Arellano [4], según la cual, la rebelión habría sido cosa de pocos y provocada por los intereses cordobeses.

Este grupo de críticos y los que les siguen en orientación presuponen un interés arqueológico que Lope no tenía. Como Vossler recuerda acertadamente, a Lope le interesa menos la historia que la fábula [5]. La dilucidación del problema de la fidelidad histórica de *Fuenteovejuna* no ha conducido a una mejor comprensión ni a una valoración más adecuada de la comedia. Al contrario, la obra poética parece perderse para siempre dentro del laberinto de la erudición.

La interpretación política de *Fuenteovejuna* parece querer compensar la aridez creada por la discusión de problemas de fuentes y de fidelidad histórica. Es una forma de acercamiento y una manera de explicar el efecto sorprendente de la pieza sobre el espectador. Siguiendo el camino abierto por Menéndez y Pelayo, se busca en la interpretación de época la intención social de la comedia, la posible lección política que de ella se pueda sacar. De esta forma se plantea la controversia viva aún:

a) De si Lope a través del honor campesino está reclamando o no un nuevo orden social más igualitario que el de sus días.

b) De si la comedia representa o no un ataque al poder arbitrario de una clase privilegiada, la nobleza.

c) De si la rebelión campesina es legítima o no.

---

[1] Marcelino Menéndez y Pelayo: *Obras completas,* vol. V: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1925), págs. 194-206. En particular, página 195.

[2] Rafael Ramírez de Arrellano: «Rebelión de Fuente Ovejuna contra el Comendador Mayor de Calatrava Fernán Gómez de Guzmán (1476)», *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid), XXXIX, Cuaderno IV (diciembre de 1901), 466.

En honor a la verdad, Ramírez de Arellano no implica jamás a la creación lopesca; su artículo está vinculado únicamente al hecho histórico. Pero su argumentación será luego incorporada por otros críticos en la discusión de la comedia.

[3] Claude E. Aníbal: «The Historical Elements of Lope de Vega's *Fuenteovejuna*», *PMLA* (september 1934), págs. 717-718.

[4] Manuel Cardenal Iracheta: «Fuenteovejuna», *Clavileño* (Madrid), II, núm. 11 (septiembre-octubre de 1951), pág. 25.

[5] Karl Vossler: *Lope de Vega y su tiempo* (2.ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1940), página 266.

Para ello asistimos a un progresivo proceso de desplazamiento semántico, especialmente en obras que quieren resumir en pocas líneas su sentido total. En un movimiento abusivo de politización del lenguaje, de «popular», se pasa a «democrático» [6], y de «democrático», a «revolucionario» [7]; de «pueblo» (aldea), se pasa a Pueblo, «estado llano», «tercer estado» y «raza» [8], y de «pueblo en masa», se pasa a «frente común» [9], «solidaridad de clase» y «revolución burguesa»; de «monarquía», a «la España absolutista y militarista de los Habsburgo». Es decir, que el lenguaje mismo lleva ya la carga valorativa que el crítico, conscientemente o no, le está dando.

En cuanto a la interpretación total de la comedia, al igual que en la selección del vocabulario empleado, se puede notar un escalonamiento de matices: desde la interpretación un tanto comedida de Vossler, que ve la pieza como un «drama de defensa y reacción contra la injusticia» [10], y de Castro, que ve en la monarquía nacional «una mayor garantía de justicia para el pueblo» [11], pasando por la de Schevill, que ve en ella un ansia de libertad en la continuada lucha contra la nobleza [12],

---

[6] El adjetivo «democrático» será usado una y otra vez para describir la comedia. Además de los autores que se citan en la nota siguiente véanse: ISMAEL SÁNCHEZ ESTEBAN: *Frey Lope Félix de Vega Carpio (Semblanza)* (Barcelona: Sociedad General de Publicaciones, S. A., 1931), página 126; AMÉRICO CASTRO: *Introducción a «Fuenteovejuna» de Lope de Vega* (Madrid: Imp. de La Ultima Moda, 1909), pág. 5: «Los vecinos de Fuenteovejuna dan a su pleito la única solución jurídica y democrática entonces posible.» EDGAR ALLISON PERRS, fuertemente influido aún por la interpretación histórico-política, dice en su Introducción de *Fuenteovejuna* (Liverpool: Institute of Hispanic Studies, 1946), pág. v: «Its democratic character is certainly remarkable. With its vigour, individuality and permeation by the spirit of independence...»

[7] Véase como ejemplo cómo se transforma la famosa apreciación de Menéndez y Pelayo (1899), que tanto revuelo causará en pro y en contra (los subrayados son míos):

a) «Drama que simboliza el pacto de alianza entre la *monarquía* y el *pueblo*, el allanamiento de las fortalezas señoriales y la ruina de las jurisdicciones privilegiadas.

»Porque este drama, tan *profundamente democrático*, es profundamente monárquico» *(Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, pág. 201).

b) EUGÈNE KOHLER: «L'art dramatique de Lope de Vega», *Revue des Cours et Conférences*, XXXVIII, núm. 2 (1937), 712: «Ainsi *l'Espagne absolutiste et militariste de Habsbourg* cultive et cultivera encore, sur son théâtre, comme un beau rêve, l'idée d'une noblesse possible du *tiers état*.»

c) ANGEL VALBUENA PRAT: *Historia de la literatura española* (4.ª ed., Barcelona: G. Gili, 1953), pág. 356 (la edición original es de 1937): «Lope traza el drama de todo un pueblo en una obra *claramente revolucionaria*—y claramente *monárquica también*—en el sentido que se tenía de la realeza democrática en los albores del siglo XVII.»

d) MANUEL GONZÁLEZ MORALES: «*Fuenteovejuna*. Examen crítico del drama», *Guía (Revista de Enseñanza y Orientaciones)*, núm. 218 (15 de marzo de 1945), pág. 11: «La lucha de las clases populares contra el despotismo del poder feudal, la insurrección de los oprimidos contra la tiranía y la injusticia.»

[8] FERNANDO BOEDO: *Iberismo de Lope de Vega* (Madrid: Sáez Hermanos, 1935), pág. 126: «*Fuenteovejuna* es toda una *raza* vilipendiada que reivindica sus derechos a la vida con honor y libertad.»

[9] EVA REBECCA PRICE: «The Peasant Plays of Lope de Vega», *Modern Language Forum* (Los Angeles), XXII (1937), 216: «Here the solution found by the oppressed peasantry is that of united action. ... Baffled by their *united front*... Ferdinand and Isabella pardon the village.» Recuérdese la carga que lleva esta expresión en plena guerra civil.

[10] VOSSLER: *Lope de Vega y su tiempo*, pág. 316.

[11] CASTRO: Introducción a *Fuente Ovejuna*, pág. 5: «Los aldeanos se rebelan contra una autoridad de privilegio y se someten a la monarquía nacional, que a la sazón representa la uniformidad de la ley, un ideal más amplio, una mayor garantía de justicia para el pueblo.»

[12] RUDOLPH SCHEVILL: *The Dramatic Art of Lope de Vega, Together with «La dama boba»* (Berkeley: University of California Press, 1918), pág. 113: «The whole play is a plea for liberty, for the rights of a community and its individuals, coupled with a fierce arraignment of inherent

para llegar a la interpretación marxista de Wolfe [13] y de Boyadzhiev [14], que ven en *Fuenteovejuna* un incidente en la larga etapa prerrevolucionaria de la lucha de clases y, por tanto, una comedia que puede usarse positivamente dentro del marco del teatro progresista.

Sin embargo, para poder valorar la crítica de este período hay que notar que, faltos de otro material, hemos equiparado opiniones desarrolladas debidamente a lo largo de un artículo (el de Aníbal o el de Wolfe, por ejemplo) a otras apenas esbozadas en unos párrafos, como la de Vossler, o en un par de páginas, como las de Castro o de Schevill. Además, dado que al crítico le interesa más la ideología que la elaboración de la comedia, muy a menudo el comentario a *Fuenteovejuna* va unido al de otras obras con las que se considera asimilable por plantear un problema semejante (vasallo contra noble) o reflejar un mismo período histórico (época de los Reyes Católicos). Así aparece constantemente ligada a *El alcalde de Zalamea,* de Calderón [15] y a *El mejor alcalde, el rey,* por tocar el tema del honor campesino; con *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y las demás comedias que forman parte del grupo de «comedias de los Comendadores», con *La dama del Olivar* y la segunda parte de *La Santa Juana,* de Tirso, por representar una revuelta campesina [16], asociaciones todas en las que mejor se presta la radicalización ideológica.

A partir de los años cuarenta asistimos a un reverso de la situación:

---

privileges used for selfish and wicked ends.» *Ibid.,* pág. 114: «The *Comendador,* far from being a mere individual, represents the privileged class, which the sane and democratic people of Spain have never thoroughly assimilated...»

[13] BERTRAM D. WOLFE: «The Mass as Hero», *The Modern Quarterly,* VII (1933), pág. 103: «The uprising portrayed in *Fuente Ovejuna* is a single skirmish in the long historical process known as the bourgeois revolution.» (Bertram Wolfe es, por cierto, un famoso historiador troskista.)

[14] G. BOYADZHIEV: «Revolutionary Staging of the Classics», *Theatre Workshop* (New York), II, núm. 1 (1938), 24: «Thus, he [Lope] was able to write a play which, while monarchistic in tendency, was democratic in its theme of revolt, its heroic figures, its rousing speeches and most important of all, in that it was written for a mass audience.» «The people of *Fuente Ovejuna* reveal an almost contemporary deep feeling of class solidarity» *(ibid.,* pág. 28). (Boyadzhiev es un establecido hispanista cuyo nombre continúa apareciendo en las bibliografías rusas actuales.)

[15] VÍCTOR MALLARINO: «*El alcalde de Zalamea* y *Fuenteovejuna* frente al derecho penal», *Revista de las Indias* (Bogotá), XIV (1942), 358-67; XVI (1942-43), 77-82; XVIII (1943), 138-43; XIX (1943-44), 299-329.

Este es un curioso estudio en el que se usan las ideas del libro de ENRICO FERRI, *Los delincuentes en el arte,* para defender una interpretación política de la comedia. Ejemplo típico de lo que ENRIQUE ANDERSON IMBERT en su excelente libro *Métodos de crítica literaria* (Madrid: Revista de Occidente, 1969) llama «el estudio utilitario de la literatura» (pág. 24). En este caso Mallarino quiere saber si el alcalde de Zalamea y los campesinos fuenteovejeños son o no culpables ante el derecho penal. Su conclusión sobre *Fuenteovejuna* es que el asesinato de Fernán Gómez ha sido perpetrado en legítima defensa, en «la más cumplida medida de defensa social» (MALLARINO: «*El alcalde de Zalamea*» y «*Fuenteovejuna*», XIX, 328). Irónicamente, a Mallarino le molesta el final legalista de la comedia y considera el perdón de los reyes como «una argucia de procedimiento», ya que «hay una más alta moral causa de perdón: los atributos humanos más nobles, los primeros derechos del hombre» *(ibid.,* pág. 329).

[16] Caso extremo de esta posición se refleja en JOSÉ ROBLES PAZOS: «Sobre la fecha de *Fuente Ovejuna*», *Modern Language Notes,* L, núm. 3 (1935), 179-83, que quiso fechar la comedia por medio de la cronología en la aparición de ciertas asociaciones temáticas y su detractor, S. GRISWOLD MORLEY: «*Fuente Ovejuna* and Its Theme-Parallels», *Hispanic Review* (Philadelphia), IV (octubre de 1936), 303-11, que compara la composición de esta comedia a un barajar de temas *(ibid.,* página 310).

el problema ya no será la falta de monografías críticas, sino su abundancia. Reflejo del florecimiento de los estudios hispánicos en Europa y en América, la atención prestada a *Fuenteovejuna* se intensifica. A partir de esta fecha, pues, concentraremos nuestra atención en aquellas monografías que más importantes nos parezcan, sea por la influencia que han ejercido, sea por la calidad y originalidad intrínseca del análisis que contienen, dejando de lado juicios, por preclaros que sean, expresados sin el debido desarrollo.

El estudio de Inez MacDonald (1940)[17] es el perfecto artículo de transición. Es la primera en indicar cómo a través del tema de la cortesía, se integra el primer acto en la totalidad de la creación y en buscar la unidad de la comedia en el concepto de la teoría del estado del Siglo de Oro. Mezcla de antigua ideología y nueva metodología representa un primer paso hacia la renovación interpretativa de la creación de Lope.

La interpretación formalista (1940-1972)

A partir del año 1940, el estudio de *Fuenteovejuna* sufre la influencia de la corriente crítica formalista. Bajo su influjo, la visión de la comedia cambia completamente. Se delimita el quehacer literario al estudio de la literatura como arte, y su valoración, al placer estético que produce. Se busca el sentido a través del análisis interno de la obra. Apoyándose en el método estilístico, que estudia la elaboración de la obra creadora a través del uso de ciertas palabras claves, o en el método temático, que estudia el desarrollo y la expresión particular de un tema en una comedia (no el tema en sí, como antes); en el método estructural, que busca el centro ordenador de la obra de arte, asistimos con ello a la emergencia del «texto», del decir del poeta. Lo que interesa ya no es tanto *lo* que dice, sino *cómo* lo dice. Cambio de énfasis del fondo a la forma, sin que por ello se olvide el fondo. Pero si antes se vio el fondo en función de la historia político-social, ahora se le verá en función de la historia de las ideas.

El primer artículo que cambia el rumbo de la interpretación de *Fuenteovejuna* es el de Joaquín Casalduero en 1943. De acuerdo con su conocida fórmula de «sentido y forma», y dentro de su concepto del barroco, después de una fuerte censura a la interpretación política, anun-

[17] Inez I. MacDonald: «An Interpretation of *Fuente Ovejuna*», *Babel* (Cambridge, England), I (1940), 51: «In *Fuente Ovejuna* are portrayed the sufferings of a society in a period of anarchy, and the Golden Age remedies for these evils.» It «is a plea for the co-operation of all men of good will in preventing any single individual or group of individuals from acquiring too much power» (*ibid.*, pág. 62).

cia: «Hay que intentar restablecer la debida acentuación de *Fuenteovejuna,* reintegrando las líneas de la composición a la dinámica del seiscientos» [18]. Su teoría, que no será puesta en cuestión hasta bien entrados los años sesenta, es que esta obra teatral estaba desprovista en tiempos de Lope de toda intención social. Negada toda trascendencia ideológica, ubica su centro en el triángulo amoroso:

> Fuenteovejuna es la vibrante sacudida de la tragedia cristiana del amor pasión, con la mujer como vértice y como base los dos hombres de diferente corazón [19].

La importancia del aporte de Casalduero nace no de la interpretación total de la comedia, sino de su deseo de encontrar una unidad en el material que tiene en mano. Ante la rigidez de ciertos críticos del período anterior, que juzgan a una composición según un paradigma ideal (Aníbal, MacDonald, Boyadzhiev, entre otros), Casalduero acepta primero la comedia tal cual el poeta se la ha entregado, y luego busca su significado dentro de la escala de valores del barroco. Nos da así una posible lectura de *Fuenteovejuna.*

En 1947, Powers [20] ya siente la presencia del tema de la armonía, que adquirirá una importancia fundamental en las interpretaciones críticas posteriores. Desgraciadamente, esta tesis doctoral fue casi totalmente ignorada por los críticos, contrariamente a lo que habría de pasar con el aporte de Roaten y de Sánchez y Escribano.

En 1952, y en pleno auge de las discusiones sobre el barroquismo, estos hispanistas [21] creen encontrar, en la adaptación de los principios de Wölfflin, un método para analizar los elementos literarios barrocos. El resultado es un tanto desconcertante. Tras un complicado andamiaje en el que llegan a cruzarse y entrecruzarse principios, argumentos y motivos ideológicos, se llega a la no muy original conclusión de que el argumento principal es el de la nobleza contra el pueblo, y el tema dominante, el de la defensa de la monarquía.

Para nosotros, la objeción principal que tenemos ante este tipo de análisis es la misma que sentimos ante el estudio de Morley y sus temas paralelos: es la presunta incoherencia y falta de concepción que se atribuye a la creación artística. En vez de barajar temas, aquí Lope ba-

---

[18] JOAQUÍN CASALDUERO: «Fuenteovejuna», *Revista de Filología Hispánica,* V (1943), pág. 22.

[19] *Ibid.,* pág. 29.

[20] PERRY JOHN POWERS: «The Concept of the City-State in the Dramas of Lope de Vega» (Unpublished Ph. D. dissertation, Johns Hopkins University, 1947), pág. 56: «The struggle portrayed in the play is the effort of the citizens to realize just government. This reform does not involve a rebellion against the social system, but rather against an impediment which prevents the harmonious functioning of the system.»

[21] DARNELL F. ROATEN: «Wölfflin's Principles Applied to Lope's *Fuenteovejuna*», *Bulletin of the Comediantes,* IV, núm. 1 (Spring, 1952), 1-4, y DARNELL F. ROATEN y FEDERICO SÁNCHEZ Y ESCRIBANO: *Wölfflin's Principles in Spanish Drama: 1500-1700* (New York: Hispanic Institute in the United States, 1952), cap. VI, págs. 94-132.

raja técnicas. Pero la identificación o descripción de estos temas o técnicas no nos va a dar una idea cabal de la suma total que es la obra de arte.

No obstante las serias reservas metodológicas [22], el trabajo de Sánchez y Escribano tiene la virtud de haber dirigido el interés de Parker hacia *Fuenteovejuna.* Este, al refutar el análisis de sus colegas por su innecescaria oscuridad y complicación, en su lúcida réplica de 1953 [23], establece los cimientos de lo que será su famosa teoría sobre el teatro del Siglo de Oro [24], al afirmar que la unidad de toda comedia es temática. De acuerdo con este principio, la unidad de *Fuenteovejuna* debe buscarse no en la acción, sino en el tema de la rebelión del individuo contra el orden social [25].

Debido a que en el caso de *Fuenteovejuna* (contrariamente a *La vida es sueño,* por ejemplo) no se había establecido la unidad de acción de la comedia, el principio de Parker pasa a ser aceptado como axioma inmutable. Traerá enormes repercusiones, ya que todos los esfuerzos de los críticos, incluso los de los que se llaman o creen ser estructuralistas, van a lo mismo: establecer su unidad a través de uno u otro de los múltiples temas que se pueden encontrar en su seno. Si bien como estudio sintético sobre el género dramático del período, las apreciaciones de Parker son lúcidas, ello no quiere decir que ciertas creaciones fuera de lo corriente por su complejidad, elaboración o concepción, no tengan una unidad basada en la acción y no en el tema.

Ribbans (1954), influido por Aníbal y MacDonald, continúa la dirección fijada por Parker y critica la flojedad de construcción de la comedia para ensalzar su unidad temática que opera en la interrelación entre la vida aristocrática (las escenas políticas) y la vida campesina, de cuyo equilibrio surge el bienestar general. Ve el principio ordenador de la comedia en un movimiento que va del desorden al orden [26].

---

[22] Véase en el excelente libro de ALEJANDRO CIORANESCU, *El barroco o el descubrimiento del drama* (Tenerife: Universidad de la Laguna, 1957), pág. 412: «Compartimos ... la opinión de que prácticamente la aplicación de los cinco principios a la literatura no conduce a ningún resultado y no ofrece ninguna garantía de seguridad. Los criterios que en ellos se exponen están demasiado ligados a la materia, a los adjetivos y a las modalidades del arte plástico para que se les pueda encontrar un equivalente poético indiscutible. ¿Qué significaría, desde el punto de vista literario, el paso de la superficie a la profundidad? Claro está que puede significar algo, y siempre se dará la posibilidad de que alguien le encuentre una equivalencia literaria de feliz aplicación; pero esta posibilidad es múltiple, y puede ser que la traducción de los principios de Wölfflin en términos literarios dependa menos de Wölfflin y más de la personalidad y de la óptica propia del traductor.»

[23] A. A. PARKER: «Reflections on a New Definition of 'Baroque' Drama», *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), XXX (1953), 142-51.

[24] A. A. PARKER aplica esta idea a una definición general de la comedia en «The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age», *Tulane Drama Review,* IV, núm. 1 (1959), 42-59. Sus cinco principios son elaborados por R. D. F. PRING-MILL en la Introducción a *Five Plays of Lope de Vega,* trad. de Jill Booty (New York: Hill and Wang, 1961), págs. xiv-xix, pero queda sentado que la unidad de las comedias hay que buscarla en el tema y no en la acción.

[25] PARKER: «Reflections», pág. 146.

[26] G. W. RIBBANS: «The Meaning and Structure of Lope's *Fuenteovejuna*», *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), XXXI (1954), 150-70.

Pero, como afirmará Reichenberger, todas las comedias siguen el mismo patrón de desorden a orden [27]. A pesar de esta falta de particularización, ésta será la fórmula que se repetirá una y otra vez como la clave estructural de *Fuenteovejuna.*

En 1955 aparece el tercer artículo importante de esta etapa crítica. A través del análisis del tema de la armonía musical como centro organizador, Spitzer estudia el contenido platónico de la pieza [28]. Fácil de criticar por su énfasis en lo armónico [29], ésta es una monografía comparable a la de Casalduero por la excelencia de algunas de sus páginas [30], y a la de Parker [31] por la enorme influencia que ejercerá.

En efecto, durante los diez años siguientes, se va a explicar hasta el agotamiento «el platonismo» de *Fuenteovejuna* [32]. Estos trabajos son interesantes en la medida en que evitan estudiar la obra a partir de un vacío intelectual y la enmarcan en una tradición filosófica determinada; su interés, empero, está limitado por el hecho de que las ideas platónicas o aristotélicas forman el sustrato de todo el teatro del Siglo de Oro y de toda obra del período barroco [33]. Ello no explica, sin embargo, la singular individualidad de una creación poemática determinada.

Durante los primeros años de la década del sesenta, y en marcado contraste con la vitalidad interpretativa del decenio anterior, parece abrirse un período de franca decadencia en la crítica creadora de *Fuenteovejuna.* Es la época en que se elaboran, refunden, sintetizan y combinan ideas y tópicos ya expuestos previamente, pero en la que se publica poco material original. A pesar del incremento en el número de monografías que se escriben, parece haberse llegado a un callejón sin salida, al agotamiento de un punto de vista crítico: el de un formalismo

---

27 ARNOLD G. REICHENBERGER: «The Uniqueness of the *Comedia*», *Hispanic Review,* XXVIII (1959), 307: «A Spanish play follows the pattern of order disturbed to order restored.»

28 LEO SPITZER: «A Central Theme and Its Structural Equivalent in Lope's *Fuenteovejuna*», *Hispanic Review* (Philadelphia), XVIII (1955), 274-92.

29 Según Spitzer, la comedia empieza con armonía y termina con armonía.

30 Las de los «vivas» de Spitzer comparables en su calidad y función a las de los «sí» de Casalduero.

31 DIEGO MARÍN, en «Técnica de la intriga secundaria en Lope de Vega», *Hispania,* XXXVIII (1955), 272-76, y en *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega* (Colección Studium, número 22, Toronto: University of Toronto, y México: Ediciones de Andrea, 1958), sigue a PARKER. En el artículo «Técnica de la intriga secundaria», pág. 274, dice: «Lope tiende a estrechar la trabazón entre la intriga secundaria y la principal aumentando la impresión de unidad temática y formal dentro de la diversidad de acciones.» En el corto análisis que de *Fuenteovejuna* hace en su libro, la juzga así: «Caso modelo de intriga secundaria, política enlazada temáticamente, pero no orgánicamente a la principal» *(La intriga secundaria,* pág. 58).

32 BRUCE WARDROPPER, en «*Fuenteovejuna:* 'El gusto' and 'lo justo'», *Studies in Philology* (University of North Carolina), LIII (1956), 159-71, coincide con SPITZER al descubrir resonancias platónicas en la comedia: «In the Platonic concept of love, *el gusto* both in personal and social life is successfully combined with *lo justo*» *(ibíd.,* pág. 171).

33 «Si el aristotelismo penetra tan lejos, no sólo en la conciencia del mundo occidental, sino también en el subconsciente, en el lenguaje e incluso en las costumbres, lo mismo se puede decir de Platón» (CIORANESCU: *El barroco,* pág. 382); también *ibíd.,* pág. 379: «las ideas platónicas llegaron a la larga a formar una especie de capa de fondo de la conciencia, a constituir un código de criterios aperceptivos que preparaba los criterios para comprender el mundo de un modo diferente del tradicional»; el platonismo proporciona «una atmósfera propia» al barroco *(ibíd.,* página 380).

cerrado que niega o teme la discusión del impacto total de la comedia, que prefiere la fosilización a una nueva evaluación de lo que se entiende por «literario».

Vemos en esos años desplegarse dos tendencias principales: la que resume previas aportaciones (primer artículo de López Estrada [34], artículo conmemorativo de Rubens [35]) y la que tiende a matizar patrones ya expuestos previamente.

Dentro de la línea de elaboración y matización hay que citar a McCrary (1961) [36], Soons (1961) [37], Pring-Mill (1962) [38], Fiore (1966) [39] y Hesse (1972) [40], quienes van a continuar examinando *Fuenteovejuna* según el concepto de la armonía platónica. Si se habla de estructura, ésta consiste en un movimiento que va del caos al orden, y si se busca una unidad, se encuentra en un tema (armonía, justicia o amor).

Al ir ahondando cada vez más en el mismo punto, la comedia se ve más y más como un conglomerado de motivos. La actitud fragmentarista, abierta ya en los años cincuenta por Sánchez y por Escribano y Roaten [41], y que se abandonó inmediatamente por los ataques que sus-

---

[34] FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, en «*Fuenteovejuna* en el teatro de Lope y de Monroy (Consideración crítica de ambas obras)», *Anales de la Universidad Hispalense* (Sevilla), XXVI (1965), página 9, indica él mismo que la orientación de su estudio es la de resumir las aportaciones más recientes de la crítica y que «es posible que el resultado» de su estudio «sea pobre en hallazgos efectistas».

[35] ERWIN FELIX RUBENS: «Fuenteovejuna», en *Lope de Vega: Estudios reunidos en conmemoración del IV centenario de su nacimiento* (La Plata, Argentina: Universidad Nacional de la Plata, 1963), págs. 135-48. Contrariamente a la labor de López Estrada, que es seria y detallada, Rubens comete graves errores y omite nombres como el de Aníbal que sencillamente no pueden faltar en un recenso de la crítica de esta comedia.

[36] WILLIAM C. MCCRARY: «*Fuenteovejuna:* Its Platonic Vision and Execution», *Studies in Philology* (University of North Carolina), LVIII (1961), 179-92: «Fuenteovejuna represents a reconstruction of history according to the canons of a normative Platonic vision» *(ibíd.,* págs. 180-81). Este artículo, si no en originalidad de concepción, es aún excelente en el detalle del análisis crítico; en los años 1962-63, cuando se conmemora el cuarto centenario del nacimiento de Lope, se llega al completo derrumbe de la buena crítica lopesca. El artículo de Rubens es un ejemplo típico de esta decadencia.

[37] C. ALAN SOONS: «Two Historical Comedies and the Question of *Manierismo*», *Romanische Forschungen*, LXXIII (1961), 339-46; Lope selecciona ciertos incidentes históricos para así poder mostrar «the perversity of natural man transcended and the harmony of the great body of society restored» *(ibíd.,* pág. 342). ¿Combinación de las aportaciones de Macdonald, Parker y Ribbans?

[38] R. D. F. PRING-MILL: «Sententiousness in *Fuente Ovejuna*», *Tulane Drama Review*, VII, número 1 (1962), 5-37. Estudia numerosas sentencias y proverbios que aparecen en la obra para mostrar «the relationship between the general and the particular», «the universal principles and particular situations» *(ibíd.,* pág. 6). No discute la inclusión en la obra del proverbio «Fuenteovejuna lo hizo».

[39] ROBERT FIORE: «Natural Law in the Central Ideological Theme of *Fuenteovejuna*», *Hispania*, XLIX (1966), 75-80. «Following the order of natural law, the metaphysical significance of the triumph of order over chaos has been idealized by Lope, through the medium of the villagers, who justly resort to revolution and murder to secure the harmony to Fuenteovejuna» *(ibíd.,* pág. 79). (¿Ribbans-Spitzer-McCrary?)

[40] EVERETT W. HESSE: «Los conceptos del amor de *Fuenteovejuna*», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 75 (1968-1972), págs. 305-323. Hesse continúa el estudio del tema del amor en la comedia y en él ve «una síntesis de la ética hebreo-cristiana, un dinamismo sociológico y un humanismo ideo-realista».

[41] ROATEN: «Wölfflin's Principles Applied to Lope's *Fuenteovejuna*», pág. 2: «The Baroque dramatist did not think in therms of plot and subplots, each clearly separate from the other, nor of a single plot exercising exclusive domination over the action. He thought instead of a dense plot-mass consisting of major and minor motives from which no one plot could be removed without mutilating the whole. An examination of *Fuenteovejuna* shows that it has four plots: 1) Nobles vs. the People, which is the chief plot. 2) Life of the People, including such matters

citó, emerge ahora con renovado vigor. La tradicional y, para nosotros, superflua división en argumento principal y argumento secundario, se desdobla en dos «acciones preeminentes» y otras dos de «trasfondo» (McCrary)[42], en cuatro «niveles de acción» (Fiore)[43] y en cuatro «conflictos», entre los cuales uno de ellos aparece como «principal» y otro como «secundario» (Villegas Morales)[44], y en una serie de «movimientos ondulatorios» (Hoock)[45].

Con ello entramos en una nueva era, en que el confusionismo no tan sólo está creado por esa desintegración en núcleos cada vez más alejados del eje central de la obra, sino por el lenguaje mismo, empleado en el análisis literario sin previa definición y en forma un tanto elástica. Se ha recorrido un largo camino para llegar a tal desorientación: del uso y abuso de la terminología política al uso y abuso de la terminología crítica, en una nueva modalidad de autodevoración saturniana[46].

Al cabo de veinte años de crítica formalista, de intenso análisis para demostrar la perfecta construcción de *Fuenteovejuna,* se llega a dudar de su elaboración (López Estrada[47], Sobejano), como en los

---

as the peasants' discussions of love and courtesy, and those incidents dealing exclusively with the country people. 3) A combination of these two plots in those scenes that deal with the people and their conflict with the Comendador. 4) Defense of the Monarchy, the principal ideological motive.»

También en ROATEN y SÁNCHEZ y ESCRIBANO: *Wölfflin's Principles in Spanish Drama,* pág. 96. En ambos textos en vez de «tema» se habla de «motivo ideológico».

42 MCCRARY: «*Fuenteovejuna:* Its Platonic Vision and Execution, pág. 182: «Lope has established four separate, but not independent actions. ... The first of these involves the love duet of Laurencia and Frondoso; the second concerns the collective reality of the village itself of which the lovers are citizens; the third is centered on Ciudad Real; and the fourth engages the entire Iberian Peninsula.» En la nota 14 a este texto se nos indica que las dos primeras acciones son «fore actions» y las otras dos: «back actions».

43 FIORE, «Natura Law», sigue las mismas divisiones que MCCRARY y especifica: «the four independent action levels of *Fuenteovejuna* merge into the one central theme of distributive justice».

44 JUAN VILLEGAS MORALES: «*Fuenteovejuna:* Su tiempo y el nuestro», *Ensayos de interpretación de textos españoles (medievales, clásicos y modernos)* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1963), págs. 71-86. Los cuatro conflictos son: el belicoso, el amoroso, rebelión del pueblo y castigo de Fuenteovejuna *(ibíd.,* pág. 80). Llega a la conclusión de que el conflicto portador de lo social es secundario mientras que el conflicto amoroso es el principal. (Casalduero y Ribbans, sin la agudeza analítica de éstos.)

45 HELGA HOOK, «Lope de Vegas Fuenteovejuna als Kunstwerk» (Inaugural - Dissertation, Julius-Maximilians Universität, Wurburg, 1963), págs. 178-79, basa la construcción de la pieza en una técnica ondulatoria (Wellentechnik) que consiste en una suma de puntos álgidos cuyo impacto repercute de una escena a otra. La intención de la monografía (muy influida por Ribbans) es la de hacer un estudio lingüístico de ciertas palabras claves y establecer cómo se relacionan las distintas escenas que se consideran como unidades independientes.

46 Cuando aparece un artículo que es distinto como el de Almasov no es porque éste haya entrado en terreno nuevo, sino porque está completamente desfasado. En 1963 sale a defender *Fuenteovejuna* de una interpretación revolucionaria como si las contribuciones de la crítica de toda una generación no existieran. ALEXEY ALMASOV: «*Fuenteovejuna* y el honor villanesco en el teatro de Lope de Vega», *Cuadernos Hispano-Americanos* (Madrid), LIV, núms. 161-62 (mayo-junio de 1963), 701-55. Este es un artículo factualmente incorrecto e incompleto basado en la ideología y no en la literatura: «Los autores que no admiten la interpretación política de *Fuenteovejuna* quedan en franca minoría» *(ibíd.,* pág. 722) (?).

47 López Estrada no es crítico de pasada de *Fuenteovejuna.* Ha escrito tres artículos sobre distintos aspectos de la comedia y ha publicado una edición crítica de ella. A pesar de ello, así la juzga: «Y digo, aunque no sé si esto puede parecer arriesgado, que *Fuenteovejuna* es obra escrita con precipitación, al correr de la pluma, obrando sólo la poderosísima intuición de Lope...» («*Fuenteovejuna* en el teatro de Lope y de Monroy», pág. 10). Cuatro años más tarde, en 1969, en las notas a su edición crítica, repite la misma opinión: «Lope escribió su obra con un ritmo presuroso, casi atropellado; sería una de aquellas que... en horas veinticuatro pasaron de las musas

mejores tiempos de la crítica positivista [48]. Es indudable que ya no se puede avanzar más por el mismo sendero interpretativo y que hay que cambiar la orientación.

LA NUEVA CRÍTICA (1960-?)

Ya en el año 1960, Gilman, al hablar de la crítica del teatro del Siglo de Oro, en general, y de *Fuenteovejuna,* en particular, notó una «distorsión» en las interpretaciones de los años cincuenta, una negativa a aceptar esta comedia por lo que es y apreciar en ella la exaltación y tensión heroica que emerge de su contenido poético [49]. Ahora sencillamente nos encontramos ante el colmo de esta tendencia, precisamente cuando la pertinencia de tal orientación empieza a ser puesta en cuestión.

La interpretación histórica ha omitido la creación poética. La interpretación política ha apreciado únicamente la exaltación emotiva basándose no en la creación poética, sino en paralelismos externos *(Jacqueries, Potemkin,* etc.); la interpretación formalista, al equiparar la exaltación emotiva con la interpretación política, ha negado precisamente esta «exaltación y tensión heroica que emerge de su contenido poético» [50].

Cuando Casalduero anuncia que hay que buscar el significado de *Fuenteovejuna* en el que tuvo en el siglo XVII, cuando fue compuesta, de hecho lo que está haciendo es buscar una excusa para negarle toda trascendencia social. Pero al cabo de dos décadas, Salomon [51] y Aubrun [52], apoyándose ambos en la labor de Américo Castro, que descubre la razón de ser de las relaciones entre el campesinado cristiano viejo y la noble-

al teatro» (LOPE DE VEGA y CRISTÓBAL DE MONROY: *Fuente Ovejuna, dos comedias,* Madrid: Editorial Castalia, 1969, pág. 353).

[48] GONZALO SOBEJANO: «*Estudios sobre el teatro español* de Joaquín Casalduero», *Papeles de Son Armadans,* XVIII, núm. 3 (febrero de 1963), 205: «Las tachas de *Fuenteovejuna* saltan a la vista. Como la mayoría de las comedias de Lope de Vega, *Fuenteovejuna* no es más que un guión apresurado, un boceto de comedia.»

[49] STEPHEN GILMAN: «The *Comedia* in the Light of Recent Criticism Including the New Criticism», *Bulletin of the Comediantes,* XII, núm. 1 (Spring, 1960), 4.

[50] «Poems are not a means of transcending history (as has recently been maintained), or of submitting to it (as used to be maintained) but rather of meeting it» *(ibid.,* pág. 4). El problema de *Fuenteovejuna* está también en este enfrentamiento.

[51] NOËL SALOMON: *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega* (Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibero-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1965). La labor de Salomon, guste o no la interpretación sociológica de la literatura, es de un valor extraordinario. A pesar de que *Fuenteovejuna* es una de las muchas obras que estudia, logra aportar en su estudio gran número de nuevos datos y perspectivas esparcidos aquí y allá en notas y apartes de su monumental libro.

[52] CHARLES VINCENT AUBRUN: *La Comédie espagnole (1600-1680)* (París: Presses Universitaires de France, 1966). Este libro es sencillamente la mejor síntesis que conocemos sobre la Comedia. Es el tipo de síntesis que únicamente un crítico de la profundidad de Aubrun puede llevar a buen término.

za (y de toda la sociedad española) en el concepto de la limpieza de sangre [53], dan la vuelta completa a la situación al argüir que *Fuenteovejuna* era una obra comprometida ya en su tiempo.

Para Salomon, la comedia contiene «antifeudalismo en el seno del feudalismo» y las semillas de una aspiración por una sociedad más igualitaria [54]. Para Aubrun, ésta es una de las comedias que quieren influir en la opinión pública en un esfuerzo desesperado hacia la reidificación nacional por parte de la intelectualidad española entre los años 1612 y 1614 [55].

En el caso concreto del estudio detallado de la comedia, estas aportaciones no caen en el vacío ni tampoco aquellas de ciertos sectores de «la nueva crítica», que junto con una metodología centrada en el análisis textual, lo van a hacer en forma que no contradiga el impacto total de la obra.

La reacción no tarda en llegar y entramos en lo que claramente es una nueva etapa interpretativa de *Fuenteovejuna.* Mercadier responde escandalizado a la opinión de Sobejano. Quiere demostrar que pertenece ésta al grupo de aquellas piezas dramáticas que logran elevarse a niveles extraordinarios de belleza a través de una perfecta fusión de lirismo y dramatismo. El análisis que da Mercadier de la escena de la tortura pertenece también a aquellos momentos privilegiados de la crítica en que sencillamente no se sabe qué más admirar: si al poeta por crear el poema o al crítico capaz de penetrar y recrearlo [56].

---

[53] Para nosotros, toda interpretación de *Fuenteovejuna* que no tome en cuenta de una forma u otra la aportación de Castro, no es válida.

Véase en especial AMÉRICO CASTRO: *De la edad conflictiva* (Madrid: Taurus, 1961), donde se incorporan y amplían aportaciones anteriores sobre el concepto del honor y de la honra.

[54] SALOMON: *Recherches,* pág. 860: «Les actes des paysans de *Fuenteovejuna*—fusent-ils inspirés par les principes d'un féodalisme idéal—comportaient en eux, confusément, le germe d'idées nouvelles: ce que nous avons appelé 'l'antiféodalisme au sein du féodalisme'»; también *ibid.,* pág. 828: «A travers l'alienation de l'idéologie féodale et à travers l'alienation de l'idéologie raciste 'vieille-chrétienne', c'est une aspiration démocratique profonde, incapable de se connaître comme telle, qui s'exprime ici»; y *ibid.,* pág. 840: *Fuenteovjuna, Peribáñez, La serrana de la vera* de Guevara y *El alcalde de Zalamea* de Calderón «représentent quelque chose de neuf sous une vérture idéologique (le respect théorique du cod féodal idéal, l'égalitarisme chrétien, le sentiment 'vieux-chrétien') et l'esthétique (le comique subsistant dans le tragique) ancienne. Dans ce groupe de 'comedias', la supériorité du noble—sa supériorité éthique surtout—est mise en doute.»

[55] AUBRUN: *La Comédie espagnole,* pág. 32: «De 1612 à 1614, les dramaturges font participer leur public aux grandes options de la vie politique. Des économistes clairvoyants militaient alors en faveur de la décongestion de Madrid et du retour à la terre des intrigants de palais *(pretendientes),* parfois hidalgos ruinés de province, parfois aventuriers sans antécédents connus. Au besoin, disaient-ils, en cas d'abus de pouvoir ou d'absentéisme de la part du seigneur, il fallait constituer les cadres ruraux avec les vieux chrétiens *(cristianos rancios)* demeurés à la campagne et dont les maisons relativement cossues s'ornaient d'un rustique blason. Des conseillers lucides du roi prônaient l'abolition de la jurisdiction seigneuriale et la prise en main partout de la justice par l'autorité royale et ses magistrats. Nous retrouvons toutes ces idées dans les comédies contemporaines. Là jouent le mauvais rôle les *comendadores,* les tyranniques commandeurs d'ordres militaires dont l'histoire du XVe siècle rapporte les abus. Par ce détour, les dramaturges s'attaquent à d'autres satrepes, bien actuels ceux-là.» Véase también *ibid.,* pág. 48 y en la pág. 57 al hablar específicamente de *Fuenteovejuna* Aubrun comenta: «Cette tragi-comédie sert à exprimer et a définir l'opinion publique qui aspire à moins d'arbitraire et plus de justice. Elle aide aussi l'auditoire à prendre conscience d'une dignité humaine commune à toutes les classes sociales.»

[56] MERCADIER: «*Fuenteovejuna,* un mauvais drame?», págs. 20-23.

Larson critica el abuso de la interpretación platonista y da nueva vitalidad a la visión de *Fuenteovejuna* al analizarla desde el punto de vista de la literatura como mito y ritual. Siguiendo la tesis del escapismo del teatro del Siglo de Oro de Durán [57] (es decir, que la comedia no es mero entretenimiento, sino una forma de evasión de la angustia del presente: derrumbamiento del Imperio, guerras civiles, plagas, crisis económica, anquilosamiento, etc.), Larson muestra cómo Lope establece contacto con su público. En el caso específico de la obra que nos ocupa [58], a través de la representación en las tablas de una serie de ceremonias rituales (bodas, bailes, cantos, audiencia real) y de la transmisión de un arquetipo mítico (triunfo del heroísmo, de la vida sobre la muerte, del bien sobre el mal), Lope permite que su público saboree el ensueño espiritual de una gloria o felicidad que parecían poder ser alcanzadas de nuevo.

Carlos Serrano, basándose en el sistema de análisis lingüístico propuesto por Jakobson y en el concepto de la teoría literaria de Macherey, analiza con gran agudeza el papel del tirano en *Fuenteovejuna*. Continuador de Salomon, logra, sin embargo, combinar dos ramas de interpretación ideológicamente opuestas al afirmar en su conclusión que esta comedia es históricamente aristocrática y literalmente revolucionaria [59].

De distinta orientación, pero no menos importante, es la aportación de Duncan Moir [60]. Al señalar que en un libro de Sebastián de Covarrubias (publicado antes de la presunta fecha de composición de la comedia) existe un emblema sobre «el caso atroz de Fuenteovejuna», aviva nuevamente el interés por el perenne y complejo problema de las posibles fuentes [61] de la comedia.

Siguiendo la línea del análisis historicista y en franca confrontación con la interpretación formalista, tanto Forastieri [62] como Neuschäfer [63]

---

[57] MANUEL DURÁN: «Lope y el teatro de acción», *Hispanófila*, núm. 18 (mayo de 1963), páginas 3-14. Durán en su excelente artículo dice: «Lope debió comprender que la sociedad de su tiempo exigía un teatro basado en la acción rápida y abundante *para compensar* una realidad nacional cada vez más estancada, una creciente frustración en la esfera internacional, un progresivo anquilosamiento de las energías internas *(ibid.,* pág. 6), y «el teatro de Lope satisfacía los ensueños de los españoles con eficacia y dentro de un espléndido marco artístico» *(ibid.,* pág. 13).

[58] DONALD ROY LARSON: «The Development of the 'Honor Plays' of Lope de Vega» (Unpublished Ph. D. dissertation, Harvard University, 1967). *Fuenteovejuna* se discute de la pág. 113 a 145.

[59] CARLOS SERRANO: «Métaphore et idéologie sur le tyran de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega (notes)», *Les Langues Néolatines,* núm. 199, 4 (1971), págs. 31-53. «L'anachronisme du Commandateur s'estompe dans une société qui se fige dans son propre anachronisme» (pág. 53).

[60] DUNCAN W. MOIR: «Lope de Vega's *Fuenteovejuna* and the *Emblemas morales* of Sebastián de Covarrubias Horozco (with a Few Remarks on *El villano en su rincón)». Homenaje a William L. Fichter* (Madrid: Castalia, 1971), págs. 537-46.

[61] De interesar el estudio crítico de las fuentes véase TERESA J. KIRSCHNER: «El protagonista colectivo en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega» (Unpublished Ph. D. dissertation, University of Chicago, 1973), capítulos III, IV y V.

[62] EDUARDO FORASTIERI BRASCHI: «*Fuenteovejuna* y la justificación», *Revista de estudios hispánicos* (Puerto Rico), II, núms. 1-6 (1972), págs. 89-99.

[63] HANS-JÖRG NEUSCHÄFER: «Lope de Vega und der *Vulgo*. Über die soziologische Bedingtheit und die emanzipatorischen Möglichkeiten populärer Literatur (am Beispiel von *Fuenteovejuna*), *Spa-*

analizan la pieza de acuerdo con el contenido ideológico que, según ellos, tuvo en tiempos de Lope. Ambos critican a Salomon y a Aubrun (Forastieri incluye también a Maravall [64] en su ataque) por parecerles que éstos promulgan una visión conformista y conservadora del teatro del Siglo de Oro español. Forastieri, además, denuncia la interpretación metafísica, cuya única función, según él, es la de atenuar la dimensión social de la obra, y ataca a los defensores de la tesis cosmológica no revolucionaria (Casalduero, Spitzer, Wardropper, etc....).

Para Neuschäfer, *Fuenteovejuna* nace no del deseo de hacer propaganda en favor de la monarquía absolutista, sino de la necesidad por parte de Lope de establecer contacto con el público eminentemente popular que le sostiene (el vulgo). Los Reyes Católicos no son funcionalmente activos: su presencia en la comedia sólo sirve para dar cierto viso de legitimidad al levantamiento de los fuenteovejenses. El significado de la obra se centra en mostrar cómo independientemente de la escala social a la que se pertenece, se pueden alcanzar la libertad y la dignidad. De ahí su universalidad [65].

Gómez-Moriana, al estudiar el derecho de resistencia y tiranicidio en las comedias de Lope, hace hincapié en el tema de la legitimidad de rebelión ante un tirano. En su libro expone cómo Lope para justificar la rebelión se apoya en la posición tomista promulgada por una buena parte de los escolásticos dominicos y jesuitas del siglo XVII [66].

Tanto Forastieri como Hall [67] basan sus artículos en la aportación de Gómez-Moriana. Para Forastieri, la justificación de la rebelión y tiranicidio en *Fuenteovejuna* nace de las ideas expuestas por Santo Tomás de Aquino en el artículo 6 de la *questio* 60 de la *Secunda Secundae*. Así formula su tesis: «La *comunidad* revolucionaria de *Fuenteovejuna* se justifica en el contexto de una moral revolucionaria; en la metafísica revolucionaria del *bien común*» [68]. Hall utiliza el pensamiento político tomista para fundamentar su análisis estructural de la comedia. De una forma poco convincente, lo desarrolla en función de dos acciones sucesivas que describen una rebelión cada una. La primera, la de Ciudad Real, abarca los dos primeros actos, y la segunda, la de Fuenteovejuna, abarca el tercero.

Sin embargo, estos dos autores llegan a distintas conclusiones. Tanto

---

nische Literatur Im Goldenem Zeitalter. Festchrift für Fritz Schalt (Frankfurt-am-Main: Vittorio Klosterman, 1973), págs. 338-356.

[64] JOSÉ ANTONIO MARAVALL: «Una interpretación histórico-social del teatro barroco», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 234 (1969), 621-49; núm. 235 (1969), 78-108.

[65] NEUSCHÄFER: «Lope de Vega und der Vulgo», 355-356.

[66] ANTONIO GÓMEZ-MORIANA: *Derecho de resistencia y tiranicidio. Estudio de una temática en las «comedias» de Lope de Vega* (Santiago de Compostela: Porto y Cía., 1968), págs. 55-57; también págs. 65-84.

[67] J. B. HALL: «Theme and Structure in Lope's *Fuenteovejuna*», *Forum for Modern Language Studies*, X (Jan., 1974), 57-66.

[68] FORASTIERI: «*Fuenteovejuna* y la justificación», pág. 99.

Gómez-Moriana como Forastieri buscan en *Fuenteovejuna* el mensaje político (moderado según el primer autor, revolucionario de acuerdo con el segundo), mientras que Hall considera que por encima del elemento político, Lope nos dicta una lección de teología.

En conclusión, como se ha podido comprobar, ha habido un cambio paulatino en el estudio de *Fuenteovejuna.* Este cambio ha nacido, en parte, como consecuencia de la aplicación de una metodología influida especialmente por la lingüística y la semiología. Mas ha sido de forma especial la noción extensamente debatida por los historiadores de un teatro del Siglo de Oro «comprometido», la que ha forzado una nueva lectura de la comedia.

Las teorías que nos ofrecen Manuel Durán, Américo Castro, José Antonio Maravall, Noël Salomon o Charles Aubrun difieren entre sí, y difieren a menudo grandemente, mas todas dan por sentado que la clave del teatro de Lope, por encima del genio de éste, se halla en la relación entre el autor y el ambiente cultural de su época. Su teatro, y específicamente *Fuenteovejuna,* no nacen de un vacío político-social.

Como consecuencia de esta actitud, se puede notar una vuelta a temas prácticamente abandonados desde los años cuarenta y favoritos de la época anterior. Prueba de ello es el énfasis [69] que se ha dado al estudio del tema del tirano, discutido, entre otros, por López Estrada [70], Serrano y Gómez-Moriana, y de temas coetáneos, como los de legitimidad y justificación. Pero más que nada parece haber un deseo de edificar la imagen de un Lope consciente. Si la década de los cincuenta buscó al artista, la de los setenta busca al artista pensador e ideólogo.—*TERESA BURNABY, J. KIRSCHNER (Simon Fraser University. 2 B.C. CANADA).*

BAROJA Y GIDE: SUS ACTITUDES ANTE LA VIDA, EL INDIVIDUALISMO Y LA FELICIDAD

Pío Baroja y André Gide muestran en sus obras una preocupación por temas semejantes, y es interesante comparar y contrastar sus ideas sobre estos temas. Las conclusiones de Baroja y Gide acerca de cues-

---

[69] Se examinan también a veces ciertos motivos o subtemas con gran detalle. Véase ALBERT S. GERARD: «Self-Love in Lope de Vega's *Fuenteovejuna* and Corneille's *Tite et Bérénice*», *Australian Journal of French Studies,* IV (1967), 177-97; RAYMOND E. BARBERA: «An Instance of Medieval Iconography in *Fuenteovejuna*», *Romance Notes,* X (1968-69), 160-62; FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: «La canción 'Al val de Fuente Ovejuna' de la comedia *Fuente Ovejuna* de Lope», *Homenaje a William L. Fichter* (Madrid: Castalia, 1971), págs. 453-68.

[70] FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: «Los villanos filósofos y políticos (La configuración de *Fuente Ovejuna* a través de nombres y 'apellidos')», *Cuadernos Hispanoamericanos,* LXXX (1969), 518-42.

tiones importantes de la vida son algunas veces muy distintas, pero en otros casos tienen grandes similitudes. Al leer y analizar aspectos específicos de dos novelas de Baroja: *El árbol de la ciencia* y *Las tragedias grotescas,* y una de Gide: *L'Immoraliste,* se puede hacer un estudio de las opiniones de estos dos autores, uno español y el otro francés, acerca de temas que los dos consideran importantes. El individualismo y la felicidad son, entre otras, cuestiones que se discuten de varias maneras en estos libros. Se puede comparar también la actitud general de Baroja y Gide ante la vida. El hecho de que esta actitud es muy distinta en los dos hace más sorprendentes las semejanzas que encontramos en algunas de sus conclusiones acerca del individualismo y de la felicidad.

Los dos libros pertinentes aquí son *El árbol de la ciencia* y *L'Immoraliste;* las referencias a *Las tragedias grotescas* sirven solamente para elaborar o clarificar algunas de las ideas de Baroja discutidas en la otra novela. Los libros principales tienen como protagonista un hombre joven que trata de descubrir su papel en la vida y resolver los problemas o conflictos que le enfrentan. Se consideran a los personajes principales de estas obras, Andrés y Michel, como reproducciones, por lo menos en algunos aspectos, de los respectivos autores. Esta afirmación es más exacta en el caso de Gide, por tener más paralelismo biográfico con Michel, pero sirve de base para un análisis que comprende no solamente unos personajes de ficción, sino también sus creadores, que se ven alternativamente como cómplices y como críticos de sus protagonistas.

Actitud ante la vida

Un gran número de las diferencias más sobresalientes entre Pío Baroja y André Gide son resultados del optimismo de éste y del pesimismo de aquél. Baroja se muestra pesimista en casi todas sus obras, mientras que los libros de Gide expresan, en su mayoría, la idea de que la vida es buena y bella. Gide tiene un amor que se pudiera llamar apasionado por la vida. Los dos escritores aceptan la vida, pero de distintas maneras. La aceptación de Baroja es pasiva y toma la actitud de «el mundo es ansí»; Gide, por el contrario, acepta la vida de una manera activa, la acepta en todos sus aspectos, pero hace hincapié en la belleza del mundo. La meta de la vida para Baroja es aprender a soportarla lo mejor posible; para Gide es aprender a aprovecharla.

El pesimismo de Baroja se refleja muy bien en Andrés Hurtado,

de *El árbol de la ciencia.* Aunque joven, este personaje se da cuenta muy temprano de la desilusión de la vida. «La vida en general, y sobre todo la suya, le parecía una cosa fea, turbia, dolorosa e indomable» [1]. Según Andrés, todo es ridículo y absurdo en este mundo, y sus estudios de medicina se añaden a su punto de vista negativo. Encuentra en la sociedad una falta de piedad y casi un desprecio por la inteligencia. «El mundo le parecía una mezcla de manicomio y de hospital; ser inteligente constituía una desgracia» [2].

Michel, de *L'Immoraliste,* comienza su vida adulta con un sentido más bien de indiferencia que de desprecio. No nota las injusticias del mundo o no le interesan. Poco a poco se da cuenta de la belleza del mundo y goza cada vez más de los placeres que descubre después de haberse casi muerto de la tuberculosis. Según Gide, la felicidad es posible para todos, y declara que la alegría viene siempre después de la tristeza. Baroja también cree que la felicidad es posible, pero solamente para ciertas personas y en determinadas condiciones. En *El árbol de la ciencia* se expresa la idea opuesta a la declaración de Gide, es decir, que la tristeza viene casi siempre después de la alegría; en algunos momentos parece haber felicidad y esperanza, pero resulta una ilusión. Según Baroja y su protagonista, la vida es un engaño y una mentira.

Michel y Andrés se preguntan ambos cómo y por qué deben vivir. Puesto que tienen diferentes actitudes ante la vida, sus reacciones frente a estas cuestiones son distintas. El pesimismo de Andrés le hace pensar: «Si la vida fuera tan fuerte que le arrastrara a uno, pensar sería una maravilla...» [3]. Pero Andrés considera la vida estúpida, y esta actitud le lleva a la abulia, a la indiferencia. Andrés acepta el mundo como es porque no se siente capaz de cambiarlo. El depende tanto de la imaginación y de la fantasía para alejarse del mundo, que uno pudiera decir que verdaderamente no «vive». Su falta de espíritu agresivo le hace depender mucho de los libros, y Baroja dice de él: «Andrés no era de estos hombres que consideraban leer como un sucedáneo de vivir; él leía porque no podía vivir» [4].

Michel, al contrario, llega a ser un hombre de acción. El optimismo y la idea buena que tiene del mundo le hacen sentirse poderoso y dueño de su vida. En contraste con Andrés, el protagonista de Gide no se siente manipulado por las circunstancias y el mundo; para él, no es la vida lo que tiene que ser fuerte, sino el individuo. Cuando algo en la vida le resiste, Michel se siente débil, pero aunque no es siempre capaz

[1] Pío BAROJA: *El árbol de la ciencia,* Madrid: Alianza Editorial, 1972, pág. 33.
[2] *Ibid.,* pág. 49.
[3] *Ibid.,* pág. 125.
[4] *Ibid.,* pág. 179.

de dominar y arreglar su propia vida, cree que es posible y trata en todo momento de hacerlo.

La actitud de estos personajes tiene gran influencia también en su modo de pensar en el porvenir. El optimismo de Michel le lleva a la conclusión que el porvenir es bueno y lleno de esperanza. Le gusta pensar en el futuro, en las experiencias que tendrá y en los placeres y la belleza de que gozará. Andrés, por otro lado, no quiere nunca pensar en el porvenir; hacerlo le da muchas veces un gran terror. El pesimismo de Andrés le da la imagen del porvenir como un abismo espantoso, que no puede traer más que acontecimientos desagradables, si no dolorosos.

Otra idea pesimista presenta Iturrioz, el tío de Andrés. Según aquél, todo lo natural es malo, y «... sólo lo artificial, lo creado por el hombre, es bueno» [5]. Eso no parece ser una idea de acuerdo con la filosofía de Andrés, puesto que él rechaza la sociedad y casi todos los humanos. Para él, el mundo creado por los hombres le parece feo y horrible. Pero Gide estaría probablemente de acuerdo con Iturrioz. El reconoce que la sociedad y la religión son, en parte, buenas, por lo menos en el sentido de que ayudan el equilibrio del hombre. Según Gide, el hombre que es puro instinto, o como dice Iturrioz, «natural», probablemente hará daño a otros y a la sociedad en general. Michel, cuando se deja llevar por sus instintos y deseos sin dejar actuar su inteligencia, hace daño a su esposa Marceline al satisfacerse a sí mismo. Si todo fuera natural e instintivo, los que no son muy fuertes, como Andrés y Marceline, no podrían vivir. La filosofía de Michel, que rechaza la sociedad y todo apoyo, como la religión, puede servir solamente para los fuertes. Baroja y Gide parecen creer ambos que no sólo los humanos fuertes tienen el derecho de vivir.

El pesimismo de Baroja se revela también en la idea de que la vida es una lucha; vivimos en un mundo donde nos devoramos los unos a los otros (según la imagen de Iturrioz). Esta visión del mundo hace contraste con la idea de Gide de la vida como fuente de placeres donde se puede encontrar la felicidad. Sin embargo, la imagen de la vida como lucha existe en Gide, pero en otra forma y con un sentido algo diferente. Lo que importa para Gide, y en gran parte también para Baroja, es la intensidad del esfuerzo que uno hace en la vida. Este esfuerzo en Gide es para conseguir la felicidad de una manera concreta e intencionada; de esta manera Gide cree que la vida es o debiera ser una lucha constante. En Baroja, el esfuerzo es sobre todo para sobrevivir y también para luchar contra la abulia.

Las actitudes de Baroja y Gide ante la vida son, por lo general,

[5] *Ibíd.*, pág. 99.

diferentes a causa de la oposición básica del optimismo y del pesimismo. Pero ya se han señalado algunas semejanzas y en el análisis de los temas del individualismo y de la felicidad se encuentran varias similitudes básicas de pensamiento, aunque se revelen también contrastes.

El individualismo

En *El árbol de la ciencia* y en *L'Immoraliste,* los protagonistas son ambos individualistas. Andrés y Michel no se pueden conformar con el mundo que les rodea y rechazan la sociedad y sus normas. El individualismo de estos personajes es en algunos aspectos el mismo, pero hay varias diferencias. Estas variaciones, sin embargo, nos muestran a veces ideas paralelas de los autores, lo que es el resultado del hecho que no siempre aprueban el comportamiento de sus protagonistas.

La primera cuestión importante es saber si es posible ser individualista en este mundo. Baroja y Gide parecen responder que sí con ciertas reservas, y ambos reconocen que el individuo verdaderamente independiente tiene que ser dispuesto y capaz de aceptar las consecuencias de su individualismo. Los dos se presentan bastante pesimistas al considerar la posibilidad del puro individualismo, y en sus obras aquí consideradas dejan en mayor parte al lector juzgar a los protagonistas y tomar una decisión acerca del tema del individualismo.

Una conversación entre Iturrioz y Andrés demuestra algunas ideas importantes de Baroja y también de Gide. Iturrioz comienza:

> —... cada hombre no es una estrella con su órbita independiente.
> —Yo creo que el que quiere serlo lo es.
> —Tendrá que sufrir las consecuencias.
> —¡Ah, claro! Yo estoy dispuesto a sufrirlas... El hombre de verdad busca antes que nada su independencia [6].

Andrés no quiere someterse y desea encontrar una vida de máxima independencia. Es el mismo objetivo de Michel, pero éste descubre el deseo después de haberse casado. Para Andrés, el gusto de la independencia no es nuevo, y por eso no tiene el problema de Michel de ya haber tomado una decisión que frustra la búsqueda de su concepto de libertad.

Andrés dice a Iturrioz que está dispuesto a sufrir las consecuencias de separarse del mundo, pero en el curso de *El árbol de la ciencia* nos prueba que no es capaz de hacerlo. Michel tampoco es capaz de aceptar

[6] *Ibid.*, pág. 199.

todas las consecuencias del individualismo, y como punto de comparación Gide nos presenta Ménalque. Este hombre es un verdadero *immoraliste* y un verdadero individualista; él se decide a vivir de una manera condenada por la sociedad y acepta los resultados. El que se separa de los otros sufre la soledad y una falta de conveniencias. Es evidente que hay pocos hombres como Ménalque, y Baroja y Gide lo reconocen.

Andrés y Michel tienen ambos miedo de ser absorbidos por el mundo o por otra persona. Los dos han tenido una niñez y juventud aisladas espiritualmente de sus familias; pasan mucho tiempo solos y casi no existe el amor familiar para ellos. En el caso de Andrés hay desprecio y amargura hacia el mundo en general, pero en Michel es más bien indiferencia al principio, que llega a ser un tipo de enojo al sentirse aprisionado por Marceline y las circunstancias. Andrés guarda el desprecio hasta el fin y es eso más que nada lo que le aísla del mundo exterior. Michel no se deja absorber por la sociedad, pero para él la independencia significa poder gozar sin límites, sin restricciones, de los placeres y de la belleza del mundo. Pues Michel se separa de la sociedad restrictiva, mientras que Andrés huye una entidad más amplia: la realidad exterior.

El miedo de ser absorbidos, de ser independientes, hace que Michel y Andrés eviten al amor. Los dos están casados en un punto de su vida, pero ambos tienen miedo de verdaderamente amar, de someterse a otro ser humano. Lo que Andrés siente por Lulú al final de su vida es probablemente amor, pero es un sentimiento con el que no puede tratar y que destruye su «yo». Michel no es capaz de amar porque es demasiado egoísta; su esposa es un estorbo para él y el único obstáculo, según él, a su independencia y total felicidad. Una diferencia importante entre Andrés y Michel es que aquél es sensible y éste es sensual. Andrés aborrece la crueldad y es muy sensible a los sufrimientos de otros humanos o de animales. Michel, por otro lado, llega a ser sensual en vez de indiferente, pero este rasgo le hace quizá más insensible que antes. Hace y dice cosas a su esposa que son a veces muy crueles.

El impulso al individualismo en Andrés y en Michel les exige también el rechazo de todas las ideas impuestas en ellos por la sociedad y por la tradición. Los dos protagonistas quieren formar sus propias ideas y aceptar solamente lo que les parece bueno de su educación anterior. No quieren aceptar nada sin primero examinarlo todo objetivamente. En Michel, el proceso tiene fin más preciso que en Andrés; Michel quiere hacerse una nueva persona y por eso tiene que revalorizar sus ideas y su moral.

Mon seul effort, effort constant alors, était donc de systématiquement honnir ou supprimer tout ce que je croyais ne devoir qu'à mon instruction passée et à ma première morale [7].

Es importante analizar el punto de vista de Andrés y de Michel y tratar de averiguar si sus visiones de sí mismos y del mundo son realistas. El individualismo de estos personajes puede explicar en gran parte el hecho de que no ven siempre la realidad como es; construyen sus propios mundos y llegan a creer cosas que no son más que ilusiones. Iturrioz lo explica bien cuando dice: «El individuo sano, vivo, fuerte, no ve las cosas como son porque no le conviene. Está dentro de una alucinación» [8]. Al principio, Andrés ve la realidad, que le repugna, y termina por aislarse en un pequeño mundo con Lulú. Allí está contento por algún tiempo, consigue vivir en su ilusión, pero la realidad vuelve pronto cuando Lulú le anuncia que va a tener un niño.

Michel también vive en un tipo de ilusión, que le hace pensar que ama a su esposa y que la trata bien. Dice a sus amigos: «Je jure que je l'aimais passionement... Je ne la quittais presque plus, l'entourais de soins continus...» [9]. A veces es verdad que la cuida bien, pero otras muchas la deja sola o le dice cosas brutales y crueles. Una noche, cuando Marceline está muy enferma, Michel va a la casa de Ménalque y su egoísmo trata de rechazar las inquietudes por su esposa, que le irritan: «... sitôt dans la rue, mon inquiétude prit une force nouvelle; je la repoussai, luttai contre elle, m'irritant contre moi de ne pas mieux m'en libérer» [10]. La noche que Marceline va a morir, ella se despierta con un ataque violento y está sola y aterrorizada; Michel está caminando por las calles, pero regresará a tiempo para verla morir. El egoísmo y la crueldad de Michel le diferencian de Andrés, que es individualista de una manera que hace mucho menos daño a los otros.

Otra declaración importante de Iturrioz, que ayuda a comprender a estos personajes, es la siguiente: «Respecto de la justicia, yo creo que lo justo en el fondo es lo que nos conviene» [11]. La nueva filosofía adoptada por Michel le conviene y no se arrepiente de las acciones que toma siguiendo esta filosofía. Según él, su conducta hacia Marceline ha sido justa y buena porque le conviene creerlo. Andrés es más bien un observador de la veracidad de las palabras de Iturrioz que un participante, como Michel. Andrés observa que «... la fuerza de la ley dis-

---

[7] ANDRÉ GIDE: *L'Immoraliste,* París: Mercure de France, 1902, pág. 62.
[8] PÍO BAROJA: *El árbol de la ciencia,* Madrid: Alianza Editorial, 1972, pág. 131.
[9] ANDRÉ GIDE: *L'Immoraliste,* pág. 167.
[10] *Ibíd.,* pág. 123.
[11] PÍO BAROJA: *El árbol de la ciencia,* pág. 95.

minuye proporcionalmente al aumento de medios del triunfador» [12], y Michel concluye que «... les choses réputées les pires... ne sont difficiles à faire que tant qu'on ne les a jamais faites...» [13]; una vez hechas, la mentira y otros vicios, llega a ser simple y agradable repetirlas. Esta nueva moral le conviene a Michel, pero es esta actitud la que critican Andrés y Gide mismo. Para Gide, la sinceridad es de gran importancia y es necesaria para el verdadero individualismo. Este aspecto de Michel y otros, algunos ya mencionados, son criticados por Gide como rasgos contrarios al individualismo puro y como más bien características del egoísmo exagerado.

La cuestión de la responsabilidad, es decir, la libertad del individuo, es importante en las discusiones de Gide y Baroja sobre el individualismo. Se ve en *El árbol de la ciencia* la preocupación por España, que está reflejada, en parte, en el personaje de Andrés. En *L'Immoraliste,* la preocupación es por la sociedad en general en relación con individuos como Michel. Uno no puede aislarse completamente del mundo y por eso se presentan los problemas de la responsabilidad y de la voluntad tales como la inteligencia. Andrés piensa y razona mucho, pero no actúa, no tiene voluntad. Trata de liberarse al limitar su mundo y sus responsabilidades. Michel nos muestra un caso diferente. Está lleno de voluntad y de acción, pero casi olvida la responsabilidad y la inteligencia. Al perder el equilibrio, Michel llega a excesos y destruye a otros. Su moral resulta tan relativa, que justifica todas sus acciones, sin considerar lo que hace a otros seres humanos. La libertad completa y el individualismo puro son casi imposibles en este mundo porque el hombre depende de otros y no puede separarse totalmente de la realidad que existe. Sin embargo, está Ménalque como ejemplo de lo más individualista que se puede ser en este mundo, pero es muy difícil llegar a su estado de individualismo.

Según los personajes que han creado y la actitud que tienen ante ellos, Baroja y Gide muestran al lector sus ideas importantes acerca del individualismo. Como ya se ha señalado, ambos autores se dan cuenta de las dificultades de ser individualista en este mundo. Andrés acaba por morir y Michel se hace un hombre casi peligroso para otros humanos y para la sociedad. Michel hace un buen resumen del problema cuando dice: «Savoir se libérer n'est rien; l'ardu, c'est savoir être libre» [14]. Andrés y Michel consiguen la libertad, pero ¿tienen éxito al vivir libres sin preocuparse del resto del mundo? Es evidente que

[12] *Ibíd.*, pág. 222.
[13] André Gide: *L'Immoraliste,* pág. 69.
[14] *Ibíd.*, pág. 15.

Andrés no puede, y si la respuesta es positiva en el caso de Michel, uno tiene que mirar el daño que hace con su «libertad».

La actitud de Gide hacia Michel es muy diferente de la de Baroja hacia Andrés. Gide critica el egoísmo y la exageración de su personaje, y es autocrítica por ser Michel un Gide del pasado. Michel se rebela contra lo tradicional, lo que no es malo en sí, pero pierde el control y llega a ser un monstruo. Michel es un ejemplo de un exceso de egoísmo y de individualismo. Ménalque le critica también, sobre todo por querer tener lo que le conviene de dos mundos; quiere la libertad, pero al mismo tiempo quiere las cosas cómodas de la sociedad. Michel ya había tomado una decisión en cuanto a su vida al casarse, y es egoísta y codicioso de su parte decidir después que quiere otro tipo de vida. Como Ménalque le dice, ya ha escogido y debiera contentarse con lo que tiene. Gide muestra en su actitud hacia Michel que una parte de su definición de individualismo es dominio de sí y abnegación, lo que impide el egoísmo exagerado del individuo. Todo humano tiene que examinarse y perfeccionarse no solamente por interés en sí mismo, sino en la humanidad entera. El individuo que no se interesa más que en su propio ser hará daño a sí mismo y a otros. Gide lo resume bien en su cita famosa: «Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant.»

La actitud de Baroja hacia Andrés no es tan crítica; él es más bien observador y simpatiza en mayor medida con su protagonista. Baroja ve a Andrés y a otros iguales a él como antisociales y hostiles. Pero Baroja, aunque probablemente no tanto como Gide, reconoce la importancia y la fuerza de la sociedad. El desarrollo de la personalidad está muy influido por la sociedad y es un poder demasiado grande para negarlo, como trata de hacer Andrés. Andrés se siente alienado por el mundo que le rodea; él no puede y no quiere adaptarse al medio social. Cree que al aceptar el equilibrio que le ofrece la sociedad será absorbido y perderá su individualidad. Pero al rechazar todo compromiso, Andrés es un fracaso en este mundo y se suicida por no poder soportar más la realidad.

La felicidad

En cuanto al tema de la felicidad hay otra vez algunas conclusiones similares en Baroja y en Gide, pero con contrastes particulares. Andrés, Michel y don Fausto, el protagonista de *Las tragedias grotescas,* son opuestos en carácter y personalidad, sus visiones del mundo y sus

ideas de la felicidad son distintas; pero las teorías de Baroja y Gide sobre la felicidad son bastante parecidas.

Un contraste importante entre estos personajes es la acción, es decir, la inacción. Michel es un hombre de acción, que se alegra al vivificarse, al tomar parte activa en la vida. Estar afuera, en la naturaleza, activo y gozando de la belleza del mundo es el estado más feliz para Michel. El se siente lo más libre y feliz al alejarse de su esposa, de sus responsabilidades, que le restringen. Andrés, por el contrario, es feliz en la serenidad, en la soledad de un cuarto donde puede leer y trabajar tranquilo sin hacer caso al mundo exterior. Lulú es para él otro elemento estabilizador, antes de estar embarazada. Las sorpresas y la agitación hacen sufrir a Andrés, le sacan de su mundo ideal, ilusorio. Michel se siente feliz al vivificarse, al llegar a ser una fuerza vital; Andrés es feliz en el momento de tranquilizarse y dejar de agitarse por la cuestión de qué hacer con su vida y cómo debe actuar.

Una idea interesante, mencionada por Baroja en *Las tragedias grotescas,* es la de que es necesario tener un temperamento propio para ser feliz. De los tres protagonistas mencionados, don Fausto parece ser el único capaz de la verdadera felicidad. Michel se cree feliz al fin de *L'Immoraliste,* pero nunca estará satisfecho y, según Gide, nunca será verdaderamente feliz porque es egoísta y destruye a otros en su búsqueda de la felicidad completa. Andrés no puede ser feliz, sobre todo, a causa de su sensibilidad; él no es capaz de aceptar la realidad y trata de vivir en un mundo de ilusiones. Don Fausto es, pues, el único personaje aquí que tiene un temperamento propio para la felicidad. No es un hombre inquieto ni ambicioso y poco le basta para ser feliz. Para la mayoría de los hombres, la vida de don Fausto sería demasiado monótona, pero satisface bien los deseos de éste. Otro rasgo importante de don Fausto es que puede aceptar la realidad como es. Acepta la infidelidad de su esposa al ver que no puede cambiar la situación y que tratar de cambiarla le haría miserable e infeliz. Esta actitud hace posible la verdadera felicidad para don Fausto.

Baroja y Gide están también de acuerdo en cuanto a su tratamiento del pasado, que tiene un papel importante en la búsqueda de la felicidad. Ambos quieren olvidar y separarse del pasado, en general, para hacer más posible la aceptación del presente y del futuro. En Baroja, el desprecio del pasado se explica, en gran parte, por su crítica de las ilusiones que se hacen los individuos y España en general. Baroja cree que es imposible progresar sin separarse del pasado y que no es posible ser verdaderamente feliz sin afrontar la realidad presente y futura. Algunos creen ser felices en sus mundos imaginarios, como Andrés, aunque el suyo no sea específicamente el mundo del pasado,

pero se destruyen cuando la realidad entra y turba sus mundos ilusorios. La imagen del camino empleado por Baroja muestra lo impreviso de la vida. La vida cambia e incluye el azar, y la persona que no puede aceptar y adaptarse a esta realidad nunca será feliz. Andrés no lo puede hacer y por eso termina por suicidarse.

Para Gide es también muy importante esta idea y expresa sus pensamientos de una manera muy directa en *L'Immoraliste.* Ménalque explica la filosofía de Gide cuando contesta la sugerencia de Michel de escribir sus memorias:

> Je croirais, ce faisant, empêchecher d'arriver l'avenir et faire empiéter le passé. C'est du parfait oubli d'hier que je crée la nouvelleté de chaque heure. Jamais, d'avoir été heureux, ne me suffit. Je ne crois pas aux choses mortes, et confonds n'être plus, avec n'avoir jamais été [15].

El pasado ya no está y el individuo para progresar tiene que mirar hacia el presente y, sobre todo, el futuro. Ménalque dice también que un gozo nos espera siempre, pero que es necesario llegar a él sin pasado y completamente nuevo a la experiencia. Uno tiene que estar dispuesto a lo nuevo, sin adherirse al pasado, para quedarse siempre receptivo.

Los protagonistas de Baroja y Gide no se apoyan en el pasado, pero estos autores reconocen que al tratar de llegar a la felicidad todo hombre tiene que escoger algún apoyo. Al rechazar el pasado, Andrés y Michel escogen, respectivamente, la ciencia y la autoidolatría. Andrés pone su fe en la ciencia, y esta fe le destruye al fin; la ciencia no puede salvar a Lulú y la muerte de ésta le deja sin apoyo, sin esperanza y sin razón de vivir. Michel tiene fe en su propia fuerza y belleza; se idolatra y se adora como un dios. Este extremo egoísmo destruye a Marceline y acabará por destruir a Michel mismo. Entonces estos dos apoyos, tanto como el del pasado, no conducen a la felicidad. Ni Baroja ni Gide nos presentan una solución a este problema; pero si tomamos a don Fausto como el ejemplo de un hombre feliz, la respuesta pudiera ser no tener un apoyo fijo y absoluto, sino una variedad de apoyos relativos, para que la destrucción de un apoyo no sea la destrucción de la vida misma.

La idea del relativismo o del equilibrio es una de las más importantes en la teoría de la felicidad de Baroja y Gide, y se relaciona estrechamente con otra idea central, la de limitarse. Los que buscan un absoluto nunca llegarán a ser felices porque este mundo está hecho de relatividad y no funciona en términos absolutos. Andrés y Michel buscan absolutos y no consiguen un equilibrio. Bajo la clasificación general de equilibrio se incluyen el equilibrio entre el individualismo

---

[15] *Ibid.*, págs. 125-26.

y el altruismo, la libertad y la responsabilidad y la inteligencia, o sea el instinto y la voluntad. Ya se han discutido estos temas individuales, pero lo importante aquí es señalar la incapacidad de Andrés y Michel para encontrar un equilibrio entre estos extremos. Escogen un extremo u otro por miedo de ser absorbidos por un mundo que no les gusta. Se puede admirar hasta cierto punto el rechazo de estos personajes a aceptar compromisos, pero esta actitud absolutista e inflexible, mata a Andrés y hace a Michel casi culpable de matar a su esposa. El mundo y la realidad cambian y por eso el absolutismo sólo puede conducir a la destrucción.

Es importante ser feliz *à sa mesure;* la felicidad no es la misma para todos porque cada uno está en una situación diferente. Cuando Michel lamenta su vida restringida, Ménalque le dice: «Envier le bonheur d'autrui, c'est folie; on ne saurait pas s'en servir. Le bonheur ne se veut pas tout fait, mais sur mesure» [16]. Michel debiera tratar de conseguir la felicidad en la vida que es la suya, en vez de mirar siempre hacia afuera y creer que es más posible ser feliz con otra vida. La teoría de Gide es: «Jouer les cartes qu'on a» (para vivir bien y feliz, uno tiene que satisfacerse de lo que tiene); don Fausto es el que sigue este consejo y es el que conoce la felicidad.

Baroja muestra la misma filosofía en *El árbol de la ciencia.* Iturrioz explica a Andrés que no hay más que dos soluciones prácticas ante la vida: «... o la abstención y la contemplación indiferente de todo o la acción limitándose a un círculo pequeño» [17]. Uno puede ser feliz si se limita como don Fausto. Si tratamos de conseguir demasiado o lo imposible, estaremos siempre descontentos. Al limitarse a lo posible, el individuo puede satisfacer sus deseos y aprovechar lo máximo de la vida. Baroja resume su filosofía de una manera muy clara en un pasaje de *Las tragedias grotescas,* que muestra no solamente las semejanzas con las teorías de Gide, sino también la base pesimista que le diferencia de Gide:

> Saboread el minuto presente. ¡Aprovechad la vida! Gada día es una ganancia sobre el abismo que nos rodea. ¡Exprimidla! ¡Abandonad lo imposible! Reducid vuestros proyectos a los estrechos límites de la existencia, y puesto que la vida es breve, no intentéis llevar demasiado lejos vuestros planes [18].

Pío Baroja y André Gide son autores individualistas y originales. Ambos rechazan algunas ideas aceptadas por la sociedad y creen que es necesario para el individuo construir su propio código moral e in-

---

[16] *Ibid.,* pág. 124.
[17] Pío BAROJA: *El árbol de la ciencia,* pág. 96.
[18] Pío BAROJA: *Las tragedias grotescas,* Barcelona: Editorial Planeta, 1955, pág. 186.

telectual. No se debe aceptar nada sin examen crítico porque cada ser humano es responsable de sus acciones y de su filosofía de la vida. La libertad y el individualismo no significan para Baroja y Gide la irresponsabilidad.

Aunque Baroja sea pesimista y Gide esencialmente optimista, estos autores llegan a algunas conclusiones semejantes. Sus visiones e ideas acerca del individualismo y la felicidad son importantes y dignas de examen. Baroja y Gide se interesan ambos por el individuo y por los problemas que tiene al adaptarse, sin perder su individualidad, a un mundo que no ha hecho, pero del cual no puede hacerse completamente independiente. Esta compartida preocupación es la que une más a estos escritores tan individualistas.—*SANDI C. SUMMERLIN (420 E. 72nd Street. New York 10021, EE. UU.).*

BIBLIOGRAFIA

BAROJA, Pío: *El árbol de la ciencia,* Madrid: Alianza Editorial (Libro de Bolsillo), 1972.

— *Las tragedias grotescas,* Barcelona: Editorial Planeta, 1955.

GIDE, ANDRÉ: *L'Immoraliste,* París: Mercure de France, 1902.

REFERENCIAS

FAYER, MISCHA HARRY: *Gide, Freedom and Dostoyevski,* Burlington, Vt.: Lane Press, 1946, págs. 45-57, 115-145.

LEMAITRE, GEORGES: *Four French Novelists,* Port Washington, N. Y.: Kennikat Press, 1969, págs. 142-167, 177-205.

LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO: *Perspectiva sobre Pío Baroja,* Sevilla: Publicaciones de la Universidad, 1972, págs. 41-43, 47-55, 91-96.

NERSOYAN, H. J.: *André Gide: The Theism of an Atheist,* Syracuse, N. Y.: Syracuse Univ. Press, 1969, págs. 147-174.

ORTEGA, JOSÉ: «Andrés Hurtado: Un estudio en alienación», *Cuadernos Hispanoamericanos,* vols. 89-90, núms. 265-267, julio-septiembre 1972, págs. 591-599.

SÁENZ ALONSO, MERCEDES, y colaboradores: *Encuentros con don Pío,* Madrid: Al-Borak, S. A. de Ediciones, 1973, págs. 73-134.

DESINTEGRACION DE LA PERSONALIDAD EN "TRES NOVELITAS BURGUESAS"

Después de *El obsceno pájaro de la noche,* José Donoso publica *Tres novelitas burguesas* [1]. En este tríptico, que tiene la armonía estructural de las novelas anteriores a *El pájaro,* el novelista chileno continúa las líneas trazadas anteriormente: la destrucción del mito de la unidad de la personalidad [2] y la crítica de una clase social. En el mundo de *Tres novelitas,* la unidad psicológica del ser humano sufre las mismas fragmentaciones que en *El pájaro,* pero el autor en su última obra llega al extremo de proyectar el fenómeno psicológico en lo físico, a la posibilidad de montar y desmontar las partes del cuerpo o a la de corporeizar el desdoblamiento de la personalidad. La clase burguesa de *Tres novelitas* difiere de la retratada en sus novelas anteriores. No se trata aquí de las antiguas familias chilenas de vieja prosapia, ya en decadencia y que viven al margen del tiempo, sino de la clase profesional catalana, que está al tanto de todas las modas, incluso las intelectuales, y cuyos valores falsos y caducos dejan un sentimiento de vacío e insatisfacción.

Este estudio intenta examinar la confluencia de dos temas en *Tres novelitas:* el de la no unidad de la personalidad con el de la crítica de los valores sociales de la clase burguesa. En cada una de las novelitas, la fragmentación de la personalidad se presenta con matices especiales, pero en todas ellas se utiliza para destruir los falsos valores de la sociedad burguesa. En «Chatanooga Choochoo», Sylvia transmite a Magdalena el poder mágico que le confieren sus máscaras y que usa para someter al hombre, destruyendo así la creencia burguesa en la supremacía masculina. La segunda novelita, «Atomo verde número cinco», es un viaje angustioso de la pareja Roberto y Marta a lo más profundo del subconsciente. Al descubrir y aislar la animalidad humana, se destruye el mito de las formas civilizadas en que se basaba un estilo aburguesado de la vida. Y la última, «Gaspard de la nuit», analiza el proceso de desdoblamiento de la personalidad que el joven Mauricio utiliza para poder aceptar los valores que le impone la sociedad. Mauricio pone fin con su experiencia a la necesidad social de tener una identidad.

---

[1] *Tres novelitas burguesas* (Barcelona, 1973). Las citas entre paréntesis se refieren a esta edición.

[2] En una entrevista con Emir Rodríguez Monegal, Donoso señala que la unidad psicológica es «ese mito horrible que nos hemos inventado y que hoy en día ya se está viendo que no vale siquiera la pena, nada de nada, hablar de él». «José Donoso: La novela como 'Happening'», *Revista Iberoamericana,* 76-77 (1971), 525. Y en otra entrevista con Luis Llosa afirma: «Tengo la experiencia de que la llamada unidad de la personalidad humana es algo ficticio.» «Una visión enferma del mundo», *Zona: Carga y descarga,* 1, núm. 2 (1972), 17.

En «Chatanooga Choochoo», Anselmo, casado con Magdalena, tiene relaciones sexuales con Sylvia, la amante de Ramón. Para sorpresa de Anselmo, a Sylvia se le pueden quitar y poner las partes del cuerpo, se le pueden pintar caras distintas y cada vez que se muda de ropa cambia física y psicológicamente. Anselmo ve a Sylvia como la mujer-objeto ideal y envidia a Ramón por poderla armar y desarmar a su voluntad. En la mañana siguiente a su experiencia amorosa, Anselmo se da cuenta que ha sido ella quien le ha desmontado el sexo a él; furioso ante aquella inexplicable pérdida, llama «bruja» a Sylvia y abandona la casa. Desde ese momento el quehacer de Anselmo como hombre castrado se reduce a recuperar su pene y evitar que su condición física llegue a conocimiento de su esposa. A finales de la novela, el lector se percata de que Magdalena estaba al tanto de lo ocurrido entre la modelo y su marido; es más, Sylvia había ya comunicado a Magdalena su poder mágico de montar y desmontar físicamente a los hombres. Tanto Anselmo como Ramón quedarán, finalmente, sometidos al poder de la mujer.

Sylvia encarna en esta novela el ser sin individualidad ni unidad de la personalidad; ella es capaz de fragmentarse en máscaras físicas y psicológicas. El fenómeno se refleja físicamente en una cara amorfa. Anselmo describe su rostro como «el de un feto, las facciones apenas insinuadas esperando la invocación mágica del maquillaje para precisarse [...]. La pintura borroneada sobre los patéticos proyectos de ojos era lo único más definido de ese rostro sin boca, sin nariz, sin orejas, sin mentón» (pág. 39). Con el uso del maquillaje, Sylvia puede obtener diferentes rostros; ella misma lo afirma: «Puedo tener mil caras y darle a mi hombre, como le doy a Ramón y ahora a ti, la sensación de que son capaces de enamorar a muchas mujeres, a todas las mujeres, que es lo que los hombres quieren...» (pág. 51). Esas máscaras físicas la dotan, a su vez, de un proteísmo psicológico, del que Anselmo se da cuenta inmediatamente: «Lo primero que se presentó ante mí al abrir los ojos fue una incontrolable urgencia por ver a Sylvia otra vez. ¿Qué cara tenía ahora? ¿Qué vestido iba a tener puesto, ella que dependía tanto de su ropa y una *echarpe* anudada de cierta manera podía hacerla cambiar entera, no sólo físicamente, sino por dentro, como persona?» (pág. 70).

Es precisamente la falta de unidad en la personalidad lo que le da poderes mágicos a la modelo. Anselmo la llama «bruja» y se percata de que su proteísmo es la fuente de sus poderes: «La sensación del poder mágico de Sylvia, la mujer objeto, la mujer decoración, la mujer desmontable y plegable, que presenta todas las comodidades de la

vida moderna, privada de todo, hasta de individualidad y unidad, y por eso poderosa, debe haber primado durante mis sueños» (pág. 70).

Magdalena es el doble de Sylvia debido a su afinidad con ella, y es al mismo tiempo su contrario por representar la unidad de la personalidad[3]. Anselmo ve la diferencia que existe entre ambas mujeres: «Magdalena no podía ser, como Sylvia, cualquier persona, no podía tener cualquier rostro; el suyo era fijo, eterno, no una máscara cambiable» (pág. 73); pero también nota la extraña afinidad que se establece entre ellas desde el principio, como una especie de confabulación. Después Anselmo deseará que Magdalena, al adquirir el rostro de Sylvia por medio del maquillaje, pueda obtener los mismos poderes que ésta y llegue a devolverle su virilidad:

> En todo caso, sentí al ver a Magdalena adquirir la máscara de Sylvia bajo mis manos que su rostro, ahora, era ese eco mágico de tantos y tantos rostros y cuadros y máscaras, que quizá por eso tenía Sylvia el poder que tenía y al adquirir Magdalena su rostro compartirá esos poderes, sí, sí... al ser «creada» por mí, ahora, en la intimidad de nuestro dormitorio de matrimonio bien avenido durante tantos años, quizá Magdalena había adquirido los poderes mágicos para devolverme lo que Sylvia me había quitado (pág. 77).

Desde este momento, en la mente de Anselmo, Magdalena y Sylvia se van identificando cada vez más, hasta el punto de ver a su mujer desdoblada en Sylvia, que le había robado su virilidad y de la que ahora espera su recuperación: «Sabía que esa noche, a través de esta mujer que creía mi comedia (Magdalena), yo iba a recuperar lo que Sylvia y ella (Sylvia-Magdalena) me habían quitado» (pág. 88). Esta identificación se debe a que Magdalena y Sylvia son para él la encarnación del eterno femenino: la mujer poseedora de poderes angélicos y satánicos, o si se quiere hablar en términos jungianos, el *anima* con sus aspectos positivo y negativo de doncella-bruja[4]. Esta misma dualidad apareció ya representada en *El pájaro* mediante Peta Ponce y Misiá Inés.

Opuesto al doble Magdalena-Sylvia, con esa inclinación de Donoso

---

[3] C. F. Keppler considera que esta paradoja, afinidad-oposición, es característica de la relación entre los dobles: «On the one hand there is a certain closeness, a certain strange and special affinity between them. It is an affinity which, like whatever impulse causes the second self to intrude into the life of the first, can never be entirely accounted for by the facts of the case or by logical reasoning about then [...] On the other hand [...] he is always in some form the opposite [...] of the first self; indeed this oppositeness is the main link that unites them, for it is the complementary oppositeness of the two halves of the being whom they together comprise.» *The Literature of the Second Self* (Arizona, 1972), págs. 11-12.

[4] Para C. G. Jung el *anima* es un arquetipo del inconsciente colectivo, es la personificación de las tendencias psicológicas femeninas en la psique del hombre. El *anima* tiene aspectos negativos y positivos. Los mitos y la literatura folklórica han personificado los negativos en brujas, pitonisas y seres malévolos, y los positivos en seres angélicos que guían al hombre e interceden por él. Véase M.-L. von Franz: «The process of individuation», en *Man and his Symbols* (New York, 1973), págs. 186-198.

a las simetrías, está el doble Anselmo-Ramón. Anselmo refleja la mentalidad del hombre burgués que desea someter a la mujer, usarla sexualmente como a un objeto, y que cree que la unidad de su personalidad depende a toda costa de su pene. La posibilidad de dominar a la mujer desmontándola le parece inmejorable:

> El poder del hombre, que no corta lengua ni pone cinturones de castidad por ser procedimientos primitivos, sino que sabe quitarle o ponerle la boca para someterla, desarmarla quitándole los brazos, el pelo en forma de peluca, los ojos en forma de pestañas postizas, cejas, sombras azules, quitarle mediante algún interesante mecanismo el sexo mismo para que lo use sólo en el momento en que uno lo necesita, que todo, todo en ella depende de la voluntad del hombre... era una emoción verdaderamente nueva, como si mi fantasía la hubiera venido buscando desde el fondo del tiempo para encontrarla aquí esta noche (págs. 42-43).

Por ello Sylvia es una mujer ideal, porque puede ser usada como objeto, como un juguete o como un instrumento.

Ramón, a pesar de su alarde de hombre a la moderna, comparte con Anselmo el mismo deseo de poder sobre la mujer; es «un señorito de la vieja escuela en busca de la tópica 'mujer objeto'» (pág. 30). Algo de ventaja tiene Ramón sobre Anselmo, ya que ha aprendido a armar y desarmar las partes del cuerpo de Sylvia. Sin embargo, Sylvia termina privando a ambos de su «arma para someter» (pág. 55), o sea, de su sexo. La castración significa la pérdida no sólo de la masculinidad, sino también de la unidad de la personalidad. Anselmo afirma: «Ella me había quitado lo que hacía gravitar mi unidad como persona, lo que me permitía unirme a Magdalena, y siendo esta unión misma lo que daba forma a mi trabajo, a mi relación con los demás, con mis hijos, Sylvia había descoyuntado mi vida...» (pág. 54). El resquebrajamiento de su personalidad le lleva incluso a buscar una afirmación en su doble: «Yo estaba perdido en el gentío, tanto que tuve la curiosa sensación de que me estaba desvaneciendo, que me iba borrando, y el hecho de que Ramón, mi doble, desapareciera tragado por el tumulto de la región me dejó como sin mi propia imagen en el espejo para poder comprobar mi muy dudosa existencia» (págs. 100-101) [5]. Finalmente, Anselmo recobrará su virilidad por medio de Magdalena, pero también aceptará su condición de hombre «desmontable y plegable». De esta manera emerge al final de la novela un mundo al revés, donde

---

[5] Ramón es el doble de Anselmo no sólo porque la castración los semeja, sino también porque son compartidos por las dos mujeres, ya que Sylvia les ha intercambiado el sexo. Emir Rodríguez Monegal ha señalado una relación semejante en otra novela de Donoso, *Este domingo*, donde «el ama y la criada son un mismo ser y al mismo tiempo dos seres; y no sólo comparten un hombre, sino los dos hombres de la novela. Porque no sólo el marido de *la Chepa*, también Maya es compartido por las dos. Lo que les convierte a ellos en 'dobles' también.» «José Donoso: La novela como 'Happening'», pág. 526.

la mujer, gracias a los poderes que le confiere la máscara o fragmentación de personalidad, domina y somete al hombre convirtiéndolo en objeto.

«Atomo verde número cinco» narra la aventura psicológica de Marta y Roberto. La pareja ha comprado y decorado su «piso definitivo». Todos los objetos del apartamento están debidamente colocados. Lo único que desentona es un «cuarto vacío», que Roberto no se resuelve a llenar, y el «Atomo verde número cinco», un cuadro que él pintó y regaló a su esposa el día de su cumpleaños. Cuando, finalmente, cuelga el cuadro en el lugar apropiado, un desconocido entra y se lo lleva sin que Roberto se atreva a detenerlo. Desde ese momento los objetos del apartamento empiezan a desaparecer, incluso robados en presencia de la pareja, que no hace nada para impedirlo. Una red de resentimientos empieza a tejerse entre el matrimonio: primero, porque al uno no le importa que roben los objetos apreciados del otro; después, porque se dan cuenta de que no tienen nada que pertenezca exclusivamente a ninguno de ellos. La pareja se encierra en el piso por miedo a perder el resto de las posesiones, hasta que un día, una dirección (que no es más que el título que Roberto pensó darle al cuadro) les devuelve la esperanza de recobrar los objetos perdidos. Un taxista los lleva al lugar indicado en el papelito, pero allí sólo encuentran un laberinto de almacenes vacíos (que parece ser, a su vez, el cuarto vacío). Marta y Roberto empiezan a despojar al taxista de sus cosas porque piensan que él es parte de la conspiración que les robó los objetos del piso, y terminan insultándose y quitándose la ropa mutuamente hasta quedar totalmente desnudos y magullados. Al verse en tales condiciones, se apartan uno del otro aullando como animales.

Aquí el problema de la personalidad se presenta desde un punto de vista diferente al de la primera novelita; se trata más bien del descubrimiento de lo animal o irracional en la persona en su más cruda manifestación de violencia. Los objetos de que son desposeídos Marta y Roberto son las máscaras o formas civilizadas de la burguesía que ocultan la animalidad de la persona.

Marta y Roberto pertenecen a una clase burguesa. Ella es una «mujer-niña» que no ha querido tener hijos para dedicarse a sus actividades sociales nada significativas. El es un profesional con una práctica de odontología que le deja el desahogo material necesario para instalar el piso definitivo. Sin embargo, Roberto está descontento de su profesión y busca constantemente realizarse en el arte o en el amor a los objetos de su piso: «Por eso Roberto sentía que una parte suya muy importante se 'realizaba' en la amorosa exigencia que él mismo desplegó para que el piso quedara impecable: original y con carácter,

eso sí, sin duda, puesto que ellos no constituían una pareja banal» (página 108). Llega incluso a pensar con alejarse de la civilización a lo Gaugin: «¿Quién sabe si, como Gaugin, y apoyado por Marta, que aprobaría su actitud, lo abandonara todo para irse a una isla desierta o a un viejo pueblo amurallado en medio de la estepa, y como un *hippy* más bien maduro dedicarse plenamente al placer de pintar sin pensar qué ni para quién, ni qué sucedería en el mundo si no asumía por medio de la pintura su puesto en él?» (pág. 109). Por otra parte, Roberto teme perder su *status* de burgués por culpa de la clase obrera que emerge. Ese miedo se manifiesta en una aversión a lo vulgar y a lo clisé. Roberto quiere «ubicar con discriminación la cantidad de objetos acumulados durante toda su vida» (pág. 107), pero duda de su gusto estético y se alegra de que Anselmo apruebe la cornucopia estilo Imperio, «porque nunca había estado seguro y tenía fe en el gusto de Anselmo» (pág. 133). Más adelante su miedo a la clase obrera se transforma en desprecio; no soporta la visita de unos adventistas del séptimo día: «¡Basta! ¡Basta! Marta, que se vayan; no soporto a estos individuos, que no tienen ni siquiera los rudimentos de sensibilidad como para darse cuenta de la clase de gente que somos y que ellos no tienen nada que hacer aquí...» (pág. 152). Llega incluso a creer que la gente pobre ha tramado una confabulación contra sus posesiones: «La gente pobre tiene mucho de espíritu de familia [...]; se ponían de acuerdo y fraguaban las confabulaciones para hacer desaparecer las cosas...; no, no eran robos» (pág. 167).

Roberto trata de huir de un temor todavía mayor cuando empieza a sospechar que la desaparición de los objetos no es más que el comienzo de una verdad con la que tendría que enfrentarse: su animalidad. Y es el subconsciente, simbolizado en el cuarto vacío, al que Roberto llama «mi espejo», el que le irá revelando progresivamente esa verdad. Al principio, Roberto se resiste a compartir con Marta «las monstruosidades que podía revelar el espejo» (pág. 127), pero después es Marta quien se niega a tratar siquiera de comprender los hechos para no verse cercada del miedo: «Marta no entendía nada, no entendía el terror, no quería abandonarse a él, hundirse en él» (pág. 140). Pero cuando la esposa expresa su miedo, aunque sólo sea en la duda de una pregunta, «Roberto se dio la vuelta para mirarla, odiándola por penetrar con él en el miedo y haberlo aceptado» (pág. 146). Y como resultado de no haber ninguno de los dos aceptado su propia animalidad comienzan a culparse y a odiarse mutuamente; un comportamiento que Jung describió como «proyección de la *sombra* en el otro» [6]; pero cuando la acusación es mutua, como en este caso, se llega al límite de una

[6] Véase Jolande Jacobi: *The Psychology of C. G. Jung* (New Haven, 1973), pág. 113.

confrontación de *sombras*. Así, Marta acusa a Roberto: «De alguna manera—pensaba Marta—todo era culpa de Roberto, y aunque no podía ni ordenar las partes de su hostilidad hacia él para formularla, percibía la silueta odiosa de su rencor» (pág. 155). Por su parte, Roberto, «como una avalancha de rencor se descargaron sobre su mente los escombros de las infinitas veces que cosas se estropeaban debido al descuido de Marta, a su atolondramiento, ya que nunca pensaba más que en ella misma, a pesar de las muestras exteriores de que él lo era todo para ella; odiosa, odiosa y cobarde, haciéndose la dormida en la cama para no tener que afrontar la responsabilidad, por cierto desagradable, de comprobar por sí misma que sí, que era verdad que durante su ausencia algunas cosas, o quizá muchas, habían desaparecido» (pág. 163).

La pareja se retrae del mundo exterior y se encierra en el piso del subconsciente. Allí se dan cuenta de que la semejanza que existe entre ellos se debe exclusivamente al uso de formas civilizadas: «Ese era el problema: que en sus largos años de convivencia se habían confundido sus fronteras a costa de tanta consideración y de tan abundantes sentimientos positivos, y ya ninguno tenía nada» (pág. 169). De este conocimiento nace un deseo de individualidad, de tener algo propio que no pertenezca al otro, y en el esfuerzo por lograrlo se desnudan psicológicamente despojando uno al otro de sus objetos, o sea, de sus máscaras, para dejar al descubierto las verdades y «los rencores guardados desde siempre porque eran seres civilizados» (pág. 186), es decir, la violencia.

En la aventura psicológica de la pareja burguesa se muestra la desintegración de la personalidad cuando el individuo descubre en sí mismo lo animal o irracional, aquello que Jung denominó *sombra*. La *sombra* es el arquetipo que contiene la naturaleza fundamentalmente animal del hombre, mientras que la *persona,* la máscara que uno asume públicamente (socialmente) es el arquetipo que contrarresta el poder de la *sombra* permitiendo al hombre vivir en sociedad[7]. Pero si la *sombra* se reprime totalmente queda oculta en el subconsciente para salir a flote sólo en momentos de crisis manifestándose en forma negativa. En «Atomo verde número cinco», la *persona* domina las relaciones de Roberto y Marta; todo es conciliación entre ellos, las verdades se disimulan e incluso la separación de la pareja se considera como un

[7] Calvin S. Hall y Vernon J. Nordby resumen las ideas de Jung: «The shadow contains more of man's basic animal nature than any other archetype does. ... In order for a person to become an integral member of the community, it is necessary to tame his animal spirits contained in the shadow. This taming is accomplished by suppressing manifestations of the shadow and by developing a strong persona which counteracts the power of the shadow. The person who suppresses the animal side of his nature may become civilized, but he does so at the expense of decreasing the motive power for spontaneity, creativity, strong emotions, and deep insights.» *A Primer of Jungian Psychology* (New York, 1973), págs. 48-49.

imposible. Sólo cuando se provoca la crisis mediante la desaparición de los objetos aparecen las verdades guardadas en el subconsciente y los resentimientos nunca confesados. Con el deseo de tener algo propio, la *sombra* comienza a manifestarse, a desplazar a la *persona,* que exige compartirlo todo. La desnudez final de Roberto y Marta señala el dominio de la *sombra* sobre la personalidad de ambos.

En «Gaspard de la nuit», al igual que en «Chatanooga Choochoo», Donoso explora las ventajas de la no unidad de la personalidad. El protagonista, Mauricio, es hijo de Sylvia Corday, la mujer «plegable y desplegable» de la primera novelita. El joven viene a Barcelona para pasar el verano con su madre. Sylvia nota inmediatamente que su hijo no actúa de acuerdo con sus dieciséis años de edad. Además, le extraña sobremanera el hecho de que el hijo silbe constantemente una pieza musical de difícil ejecución, «Gaspard de la nuit», de Ravel. El entretenimiento favorito de Mauricio es valerse de su música para apoderarse de la personalidad de algún transeúnte. Y la música será el camino para encontrar, finalmente, a alguien especial, su doble, que resulta ser un muchacho vagabundo. En un parque, Mauricio y el vagabundo hacen una transferencia de la personalidad; el joven vagabundo regresa como hijo a vivir con Sylvia aceptando repentinamente los valores burgueses, mientras que Mauricio queda libre para vivir sin identidad alguna.

La extraña personalidad de Mauricio a su llegada a Barcelona se revela a través de las observaciones de la madre referentes al poco interés del muchacho en las actividades propias de su edad y a la falta de individualidad en su vestuario: «Era ropa tan anodina, tan sin imaginación, toda igual, camisas celestes con manga corta o larga de 'Galerías Preciados', pantalones de dril color crudo, algún jersey corriente, un convencional blazer mal cortado...; en fin, nada que revelara gusto, deseo de conquista o de autoafirmación» (pág. 195). Más tarde, sobre la manía de silbar del muchacho, la mamá comenta que «era como si él, tocando levemente las espaciadas notas, se encerrara dentro de la difícil perfección de la larga pieza, que ya llevaba quizá quince minutos silbando, y con esa perfección tan fina, tan fría, quisiera trazar un círculo alrededor de sí mismo..., ¿para protegerse?, ¿para rechazar a los demás?, ¿para qué?...» (pág. 203). Sin embargo, Mauricio sabe que su música es el camino para encontrar a su doble, aunque no sepa ni la manera, ni cómo ni cuándo lo hallará: «Aunque él no conocía esa forma y no sabía cuál era el plan, su existencia en alguna parte lo hacía caminar siempre hacia él. Esa forma lo estaba atrayendo

---

[8] Donoso ha confesado su obsesión con el vagabundo, el hombre sin identidad. «Para mí, por ejemplo, una de las grandes fantasías psicoanalíticas [...] ha sido el tema del *clochard,* del vagabundo, del *bune,* digamos. Hay momentos en que me veo como un *clochard,* y es el momento de mayor terror.» «José Donoso: La novela como 'Happening'», pág. 251.

desde un punto fijo» (pág. 211). Pero mientras tanto el muchacho busca esa forma a través de la música en sus paseos por las calles donde intenta absorber la personalidad de algún transeúnte: «Mauricio era capaz a veces de mantener durante largo rato estas semirrelaciones que entablaba en la calle, dejando que su conciencia absorbiera a la otra persona, despojándola durante unos instantes de algo incalificable, pero que existía, mas sin dejarla adivinar que está siendo absorbida» (página 214). Sus intentos de absorber a otras personas casi siempre terminan en desastre dejando al muchacho dolorido y consciente de su vulnerabilidad: «El hombre del traje marrón, al revelar que su absorción en la música era estratagema, le había devuelto su vulnerabilidad de niño. Sí, no era más que un niño que huía del hombre de la máscara insinuante y la mano lacia, del falsario que lo había hecho creerse poderoso. El hombre del traje marrón tenía facciones físicas y psicológicas independientes de las que le dotaba su música» (pág. 221).

Después de varios fracasos en la búsqueda de su doble, se agudiza en Mauricio la necesidad de deshacerse de su identidad, efectuando la sustitución con su doble. La búsqueda se convierte entonces en un dejarse atraer por el «otro», cuya mirada le deja absorto porque «le estaba mirando igual como él (Mauricio) solía mirar en las calles y en los parques a los rostros de los desconocidos» (pág. 244). Y esa mirada se revela en un escarabajo que ejecuta con sus movimientos las notas musicales que le son dictadas: «Se dio cuenta que el escarabajo obedecía a esa mirada que lo iba siguiendo, y obedeciéndole corría trémulo con sus patas cortas, perdía su blindaje oscuro, y por fin desplegó durante todo el trayecto de regreso al piso la irisación deslumbrante de las notas que herían su caparazón riquísima: los arpegios, los acordes, los trémolos se sucedían brillantes y plenos» (pág. 251). Luego el doble es alguien que silba sus mismos acordes aunque incorrectamente, pero que va aprendiendo las notas gracias a las correcciones de Mauricio. Hasta que finalmente el doble se materializa en un muchacho vagabundo con quien se realiza la sustitución de la personalidad mediante un rito de iniciación a la nueva vida. Después del encuentro y reconocimiento mutuo al despertar de un sueño, Mauricio se baña o bautiza en aguas sucias del pantano para empezar su carrera de vagabundo, mientras que el vagabundo se baña en aguas limpias para entrar en la vida de la burguesía; finalmente, cambian sus ropas y se separan.

Este desdoblamiento de la personalidad es el medio que utiliza el joven para deshacerse de su identidad, que considera como algo impuesto por la sociedad. Mauricio se siente «violado» por su familia y por todos aquellos que le exigen una identidad adecuada a su clase. Era un «prisionero de su nombre, de su dirección, de su padre, de sus abuelos

y de una madre lejana y divertida que vivía en otra ciudad pero que aun así le imponía la necesidad de ser 'alguien'» (pág. 255). Mauricio no pudo aceptar los valores burgueses que le exigía su familia, ya fuesen ropas a la moda impuestas por la mamá, ya un futuro de ingeniero con que soñaba su papá. Su doble desempeñará el papel de joven burgués con moto, camisas de colores y vacaciones en Cadaqués, mientras que su verdadero yo quedará libre sin la limitación de una identidad: «Ahora no podía limitarse: era preferible salir de Vallvidrera, donde, si permanecía, poco a poco iba a tener que ir adquiriendo una identidad en las miradas de los que frecuentaban esos bosques. Bajaría en cambio hacia el otro lado, hacia el Vallés, que él no conocía y donde no lo conocían a él y seguiría caminando más allá, hacia otras cosas» (págs. 273-274). La fragmentación de la personalidad sirve otra vez para burlar los valores de la clase burguesa.

Se ha visto cómo en las tres narraciones José Donoso ha demostrado la inexistencia de la unidad de la personalidad al presentar personajes cuya unidad psicológica se atomiza o se desintegra. Pero lejos de limitarse a ofrecer el proceso de la fragmentación de la psique, se vale de éste para criticar los mitos de la sociedad y los temores burgueses: la supremacía masculina, las formas civilizadas y la necesidad de una identidad.

HELEN CALAE DE AGÜERA (Howard University. WASHINGTON, D. C. 20001, EE. UU.)

Sección bibliográfica

LARRA Y SUS ESCRITOS SOBRE TEATRO

El teatro, para ser considerado como tal, tiene un objetivo primario elemental: su puesta en escena, su representación. En más de una ocasión se ha dicho y repetido esta condición inherente al hecho dramático. Sin embargo, cuando esa presencia física sobre un escenario no es posible, no nos queda otro remedio que acudir a la lectura, al texto impreso. Evidentemente, el juicio valorativo que de una obra dramática pueda deducirse a través de su estado «literario» es incompleto. En todo caso podrán sacarse conclusiones sobre las cualidades—precisamente—literarias y atisbar o entrever sus posibilidades y presupuestos dramáticos. Nos faltaría siempre ese elemento decisivo que es la representación y la confrontación de la obra ante el público. Sólo así el circuito emisor-receptor del acto dramático se vería cumplido.

Pese a ello, a nadie escapa la importancia del papel desempeñado por los libros de teatro para tomar contacto con una serie de autores fundamentales. Esa toma de contacto propiciada por la obra dramática impresa —sin la puesta en escena correspondiente—nos ha permitido muchas veces conocer, asimilar, analizar y comprender muchos de los fenómenos o corrientes dramáticas que tenían lugar por el mundo. Incluso también en nuestra propia geografía. Esta situación ha sido la nuestra durante muchos años. Sin posibilidad de aprehender desde el patio de butacas lo que dramaturgos y corrientes teatrales venían haciendo desde mucho tiempo atrás, tuvimos que acudir a los libretos para embebernos de auténtico teatro. En la escena española siempre ha habido—y sigue habiéndolas—grandes ausencias, enormes vacíos.

La editorial Cuadernos para el Diálogo, en su colección de Libros de Teatro, ha desempeñado un papel fundamental y pionero en esa tarea de dar a conocer los textos de obras dramáticas fundamentales. Muchos de ellos, con el paso del tiempo, al fin se vieron realizados sobre un escenario; otros siguen aguardando todavía. Gracias a Cuadernos para el

Diálogo tuvimos ocasión de conocer las mejores producciones teatrales de los mejores dramaturgos extranjeros y españoles. Citemos algunos nombres: Strindberg, Gorki, Grass, Max Frish, Joan Littlewood, Brecht, Adamov, Beckett, O'Casey, Ionesco..., etc., entre los extranjeros, y Alberti, Joan Brossa, Max Aub, Riaza, Hormigón, Arrabal, Nieva, Carlos Muñiz..., etc., entre los españoles.

Vayan estas breves líneas anteriores para el reconocimiento de una ardua tarea que ha fructificado en más del medio centenar de libros de obras de teatro. Algunos de ellos—por no decir su mayoría—de capital importancia para la mejor comprensión del universo dramático. Y sirvan también como preámbulo al comentario de un reciente libro que viene a incidir en una de las figuras más atractivas de la historia literaria española: Mariano José de Larra, conocido también como «Fígaro».

Este volumen de los escritos de Larra sobre teatro [1], por sus características de tratarse de una recopilación de artículos, precedidos por un denso ensayo de José Monleón, no se incluye en la colección de Libros de Teatro de Cuadernos para el Diálogo, puesto que no es un texto dramático. Sin embargo, y evidentemente, su contenido entra de lleno en el campo teatral.

El atractivo de Larra

La figura de Larra está saltando literariamente a la palestra de la actualidad con cierta periodicidad. No hace mucho Francisco Nieva puso en pie teatral la figura y el tiempo de «Fígaro» con el estreno de la obra *Sombra y quimera de Larra,* que su autor subtitula de *Representación alucinada de NO MAS MOSTRADOR.* Aunque figura buena parte de la citada comedia larriana, lo es mucho más como pretexto de la representación que como objetivo. Lo que en definitiva ha hecho Francisco Nieva es poner a Larra frente al teatro español de su tiempo. En definitiva, lo que ha pretendido Nieva es lo mismo que José Monleón, con las lógicas diferencias que van de un drama a un ensayo.

El hecho de que un autor como Nieva—muchas de cuyas obras ocuparán un destacado lugar en la literatura dramática de nuestro tiempo—se haya ocupado de Larra no viene sino a reflejar la vigencia y la actualidad que sus escritos sobre teatro tienen para nosotros. Y el propio Monleón así lo reconoce. Nieva ha utilizado dos niveles en su montaje de *Sombra y quimera de Larra*: el de la puesta en escena de *No más mostrador* y el de la propia vida de los intérpretes. La gran aportación

[1] José Monleón: «Larra, escritos sobre teatro», *Cuadernos para el Diálogo.* Colección: «Divulgación universitaria». Serie: «Literatura». Madrid, 1976, 382 págs.

de Francisco Nieva ha sido la de no mantener separados los dos planos, sino que ha creado una constante tensión entre ellos y entre esos planos y la figura de Larra, a quien se supone sentado en uno de los palcos del teatro. El juego inicial de «teatro dentro del teatro» se transforma—según palabras de Monleón—«en un conflicto entre la realidad histórica y un pensamiento al que repugna por igual la comedia representada y la vida entre bastidores; un pensamiento, en fin, que no tiene papel ni en el teatro ni en la vida nacionales, y al que no le cumple otra función intelectual que la crítica ni otra solución vital que el suicidio».

No se trata aquí de comentar exhaustivamente la propuesta escénica de *Sombra y quimera de Larra.* Lo que importa señalar es la perfecta adecuación e identificación que uno de nuestros mejores dramaturgos contemporáneos ha tenido para con la romántica figura de «Fígaro». Las propuestas vivenciales, estéticas y políticas de Nieva se identifican con las que tuvo Larra en su día. En este sentido, Nieva ha actualizado la actitud de Larra, planteándola como un grito renovado, confundiendo y entremezclando el texto del romántico con el suyo propio, haciéndolos convivir y fundiendo en una unidad los paralelismos y los rasgos pretéritos y actuales.

Por otra parte, Antonio Buero Vallejo, el dramaturgo de donde arranca todo el teatro español crítico de las últimas décadas, ha declarado que el año próximo estrenará una obra sobre Larra que tendrá a Larra por protagonista. Buero Vallejo incorporará así la figura de Larra a su conocida vocación de tratar temas del pasado que aún se conservan vigentes.

La pregunta, en consecuencia, es obvia: ¿Qué pasa con Larra? ¿Cuál es su atractivo para que sea tema de nuestro tiempo? Posiblemente la respuesta también sea obvia y la respuesta reside en algo que he apuntado un poco más arriba: la vigencia. La personalidad real y viviente de Larra da y dará todavía mucho de sí. Pero vayamos por partes.

Larra como autor y como traductor de teatro

Paradójicamente, entre los dramas y traducciones de teatro de Larra y sus artículos existe una gran diferencia. Digámoslo claramente: Larra —y pienso que él era consciente de ello—fue un autor dramático mediocre. Todo lo contrario de su actividad como crítico y comentarista. La explicación—según expone Jose Monleón—no es demasiado complicada. Puede extraerse de la misma crítica que Larra hace al teatro español de la época y sus condicionamientos generales. Desde «fuera» de la situación teatral, Larra diagnosticó las enfermedades de la misma, las señaló

certeramente, las atacó, sin dejarse atrapar por ellas. Al intentar participar de alguna manera en la creación escénica, Larra fue víctima de todos esos componentes de la realidad teatral, se le vinieron encima y quedó atrapado por todo eso que antes veía a distancia.

En alguna ocasión él señaló que el autor está obligado a luchar contra la torpeza del medio, pero también repitió que el teatro es el resultado de una serie de factores económicos, sociales y políticos que en última instancia son quienes deben marcar la evolución, evolucionando ellos en su conjunto. La conclusión es clara y no encierra contrasentido: Larra pudo escribir «desde fuera» de la estructura teatral lo que nadie pudo hacer en aquellas fechas «desde dentro».

La dimensión de Larra como crítico del teatro

Numerosas son las obras que se han escrito sobre Larra. Desde distintas perspectivas. La derecha, elogiando su estilo, su precisión y la calidad de su lenguaje; los sectores más progresistas subrayando el valor de su visión crítica, la modernidad ideológica de sus escritos sobre política y sobre las costumbres de la época. Sin embargo, tanto unos como otros han soslayado su tarea como crítico y teórico de la transformación teatral. Su labor específica como teorizador del teatro ha sido silenciada, a veces menospreciada. Otras dimensiones de su figura como escritor han eclipsado esa otra faceta suya de hombre de teatro.

Azorín, en su artículo «Rivas y Larra»—fragmentos del cual reproduce Monleón—transcribía una opinión urgente y de compromiso de Menéndez y Pelayo:

> «Escribió (Larra) mucho de crítica artística y teatral, aunque en artículos breves; cuando uno los repasa hoy, se asombra de encontrar tantas ideas de que su propio autor no se daba cuenta, verdaderas germinaciones espontáneas y aforismos inconclusos para la estética futura.»

De lo que no cayó en la cuenta el insigne Menéndez y Pelayo es que esas «germinaciones espontáneas» no eran tan espontáneas. Fueron el fruto de un constante análisis, de la elaboración de un pensamiento crítico coherente y de gran interés, de un testimonio fidedigno de las estructuras sociales, económicas y políticas sobre las que se elevaba el edificio del teatro de su tiempo. Larra anticipó una teoría del teatro que ha alcanzado su consagración a comienzos de nuestro siglo. Su clarividencia, las vías que vislumbró para salir de la crisis escribiendo en un momento difícil explican ese «atractivo» que tiene para nuestros dra-

maturgos contemporáneos, de los que Nieva y Buero Vallejo pueden ser el ejemplo más patente.

El libro que comentamos intenta analizar y sintetizar un pensamiento teatral que, a juicio de José Monleón, debe ser considerado de enorme importancia en toda la historia moderna de la escena española. Pensamiento teatral refrendado por artículos y críticas de Larra que se incluyen en una extensa antología. Las ideas generales de Larra sobre la España de su tiempo sirven de base para generar una visión del teatro de gran agudeza crítica y una incomparable modernidad en el marco de nuestra cultura escénica.

Resulta impensable creer que esa coherencia de la teoría dramática de Larra haya sido el producto de unos felices aciertos accidentales. A lo largo de los ciento y pico artículos que escribió ocupándose del fenómeno teatral, Larra es un hombre capital en la enunciación del conflicto suscitado entre sociedad y cultura, en la demanda de otras que sustituyan o evolucionen las antiguas. «Fígaro» fue ante todo un hombre enclavado en su siglo, con una constante preocupación por los problemas de su país y sus compatriotas. El teatro, como parte integrante de esa sociedad en la que vivió, ocupó parte de sus más lúcidas páginas, y a través de ellas, en proceso reversible, se refleja esa misma sociedad. La vigencia de su pensamiento ya la vislumbraron—una tarde del 13 de febrero de 1901—varios jóvenes que acudieron a su tumba. Esos jóvenes de entonces, que definieron a Larra como «maestro de la presente juventud», serían más tarde los componentes de la generación del 98.

Un acto de reivindicación

La razón «reivindicativa» del libro de José Monleón es clara. Larra es contemplado como un hombre de teatro, dividiendo la selección de críticas y artículos teatrales por temas, abordando el explicable desfase entre los rigores de su crítica y la mediocridad de su producción teatral, sometida de forma más opresiva que aquélla a los condicionamientos estéticos y sociopolíticos de la época. Esos factores generales que Larra consideraba como los elementos de los que la resultante es el teatro siguen siendo—en su mayor parte—actuales en nuestros días. Lo que Larra dijo sobre los actores, la censura, los públicos, las obligaciones de los gobiernos para con el teatro, el lenguaje, las traducciones, los autores, los críticos y tantas otras cosas por el estilo siguen siendo elementos válidos de juicio para plantearnos críticamente nuestra cultura escénica. De ahí la justificación de ese acto de reivindicación que constituye el trabajo de Monleón. En definitiva, y usando palabras de un crítico de

sensibilidad análoga a la de Larra, Leopoldo Alas «Clarín»: «Fígaro era el primer escritor de su tiempo; veía horizontes que sus contemporáneos no columbraban siquiera».—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

PABLO ANTONIO CUADRA: OBRA RECIENTE

Al de la reciente edición italiana de la obra de Pablo Antonio Cuadra [1] agregaremos el veloz comentario de los últimos libros del poeta nicaragüense, cifra de una generación nacional cuyos otros dos soportes básicos son José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal.

Introduzione alla terra promessa, antología seleccionada y prologada por Franco Cerutti, abarca desde los primeros textos de Cuadra hasta su último libro. Un cumplido estudio del antólogo y una muy completa bibliografía final redondean las válidas representatividad y suficiencia de la labor llevada a cabo por Cerutti, y el carácter bilingüe de la edición pone de manifiesto la precisión de sus traducciones; en ocasiones, la fluidez de las versiones de Cerutti se aproxima sorprendentemente a la de los textos originales y parece anular las altas y espesas barreras idiomáticas (ya que, contra lo que suele pensarse y sobre todo en el lenguaje escrito—amén de especializado como lo es el de la poesía—, las diferencias de todo orden entre el italiano y el castellano son rotundas). Cabe también aludir a la buena escogencia de los poemas incluidos y a la utilidad del sucinto, brevísimo vocabulario aclaratorio de expresiones y términos aborígenes. La colección «Il Maestrale», dedicada a poesía de todos los países y tiempos, y dirigida por Giusseppe Bellini, ha prestado especial atención, desde sus primeros títulos, a los autores hispanohablantes: Neruda, Vallejo, León Felipe, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Miguel Angel Asturias, Cernuda, Eliseo Diego... La incorporación de Pablo Antonio Cuadra a esta relación sitúa en «Il Maestrale» a una de las más expresivas voces con que cuenta la poesía centroamericana de hoy, y une el nombre de Franco Cerutti al alto nivel cualitativo de los antólogos—traductores—comentaristas más frecuentes en las ediciones que lleva dedicadas a autores hispánicos esa bella colección: el propio Bellini, Darío Puccini, Francesco Tentori Montalto, Roberto Paoli u Oreste Macrí.

---

[1] *Introduzione alla terra promessa.* Studio e Antología, a cura di Franco Cerutti. Col. «Il Maestrale». Edizioni Accademia. Milano, 1976.

Tierra que habla [2], impreso en Costa Rica, señala en el subtítulo su condición e intención: «Antología de cantos nicaragüenses». Se trata de una recopilación de poemas, todos en torno a su país, a sus hermosuras, vicisitudes, singularidades y dolores, realizada por el poeta desde *Canciones de pájaro y señora* (1929-31-35) hasta los lacustres *Cantos de Cifar* (1967-71), libro éste el más representado por la antología en cuestión, junto a *Poemas nicaragüenses* (1930-33-35). Devoción por la Naturaleza y por su entorno humano y fuerte carga crítica de orden político-social son las dos líneas maestras, las dos coordenadas esenciales de *Tierra que habla,* libro que bastaría (mejor dicho, que basta) para dar cuenta de toda una voz poética cargada de saberes y sentires y profundamente identificada con el «ser-en-sí» de su patria.

Su último viaje al Viejo Continente dictó a Pablo Antonio Cuadra otra de sus obras más recientes [3]. Se trata de un libro de crónicas viajeras; como nos detalla una nota editorial, «la gran lucha de nuestro siglo viene siendo la del hombre—con minúscula—contra Gog y Magog», y estos textos son «un pretexto de Pablo Antonio Cuadra para aportar nuevas armas, desde su militancia de periodista a esa lucha que ha sido uno de los temas constantes de sus *Escritos a máquina* [4]: la lucha bíblica de David contra Goliat... Europa, con su historia milenaria, es para el autor un espejo o caja de resonancia donde reflexionan o rebotan las voces de sus interrogaciones y preocupaciones nicaragüenses». La «Carta sobre los Gigantes», del desaparecido escritor trapense Thomas Merton, incluida en el libro como epílogo, da cuerpo a esa humanística idea central, vigilante y censora de los desafueros capitalistas y tecnológicos contra el hombre. De los dieciocho artículos o crónicas que integran «Otro rapto de Europa» (y que en principio fueron publicadas en *La Prensa* de Managua de julio a noviembre de 1974), seis se sitúan en Italia, tres en Alemania, siete en España y otros dos en la República de San Marino y en Francia, respectivamente: todos coinciden en su conjuntada rapidez de percepción-expresión, en un rico trasfondo cultural que en ningún momento perturba la fluida agilidad de las crónicas viajeras y en el trasfondo de preocupación humanística y crítica a que ya hemos hecho referencia. Ofrezcamos dos representativos ejemplos: «Pero donde más sufrí la destrucción de la imagen de la *ciudad vivible* fue en Madrid; ¡las voces de Madrid apagándose en la polución acústica de los motores! Y me decía un madrileño: *estamos perdiendo hasta el humor...* La aglomeración, la reducción de la superficie de soledad que necesita el

[2] *Tierra que habla.* EDUCA (Editorial Universitaria Centroamericana). Colección «Séptimo Día». Costa Rica, 1974.

[3] *Otro viaje a Europa.* Ediciones del Pez y la Serpiente. Managua, 1976.

[4] Título de una sección habitual del poeta en el diario *La Prensa,* de Managua, al que codirige junto a José L. Chamorro.

hombre, ¿adónde lleva al mundo?» El poeta evoca un escrito hispano-romano redactado en Itálica: «Estamos atrozmente oprimidos y explotados por aquellos cuyo deber es proteger al pueblo...», para terminar aludiendo a la Nicaragua contemporánea: «Esa carta pudo también ser encontrada bajo los escombros del Palacio de Tiscapa. Pudo ser firmada por los campesinos de Matagalpa, de Jinotega o por los marginados de nuestros suburbios...» El texto final, «Segovia, cuna de piedra de la política nicaragüense», es un breve e inteligente rastreo histórico, donde a ciertas observaciones del doctor Carlos Cuadra Pasos se unen las de su hijo Pablo Antonio para conducirnos, con la sombría figura del segoviano Pedrarias Dávila como base de sus razonamientos, a reflexiones como ésta: «De entonces acá nuestra Historia está poblada de dominantes Pedrarias de todos los apellidos. Somos un pueblo en el que se fusionan, desconcertantemente, la risa y el ceño adusto... Un pueblo indoandaluz, riente y burlesco, con una política castellana severa y sin humor. Pueblo de contradicciones en el cual, hasta ahora, han predominado los Pedrarias de mentalidad egoísta y explotadora, cuyo puño se cierra solamente para provecho propio. Pero ya produciremos un Pedrarias el Bueno, demócrata y socialista, que abarque y una a su comunidad marginada.»

Por fin, *Esos rostros que asoman en la multitud* [5], donde alternan poemas con estampas y retratos en prosa, entrega al lector un amplio cuadro de personajes y de ambientes impactados por la tragedia del terremoto que asoló Managua hace unos años. Con gran probabilidad están aquí algunos de los mejores poemas escritos por Pablo Antonio Cuadra; la destrucción, la hora del llanto y de la muerte vienen dadas casi siempre lateralmente, lo que refuerza su efecto en lugar de disminuirlo; en numerosos casos su caída está *ya* en los personajes, gastados por la edad, la pobreza, el desamparo, y sobre los que el seísmo parece actuar como una piadosa liberación. El rico popularismo, salpicado de hablas peculiares y expresiones coloquiales, se enlaza estrechamente a un rigor intelectual que, fundidos en la sabia construcción de los poemas, dan un impresionante resultado, del que nos parece peligrosamente personal y subjetivo entresacar un título o una estrofa. Señalemos de momento, al aguardo de un estudio más amplio, el logro de tono, tema y mensaje alcanzado por este libro de Pablo Antonio Cuadra que toma su nombre de un pasaje de Ezra Pound: «La aparición de esos rostros—en la multitud—pétalos en mohosa, negra rama».—*FERNANDO QUIÑONES (María Auxiliadora, 5. MADRID).*

---

[5] *Esos rostros que asoman en la multitud.* Ediciones del Paz y la Serpiente. Managua, 1976.

E. BENITO RUANO: *Los orígenes del problema converso.* Ediciones El Albir, Barcelona, 1976, 164 págs.

La difusión en el tiempo y espacio históricos de lo que se ha dado en llamar «problema judío» contrasta con la innegable originalidad y localización nacionales del «problema converso», fenómeno estrictamente hispánico—y como tal incorporado también al cuestionario histórico de los países hermanos de América—a cuyos orígenes el profesor Benito Ruano ha venido prestando desde hace tiempo especial y mantenida atención. De ella son buena prueba los cuatro trabajos reunidos en el presente libro: *Del problema judío al problema converso,* publicado originariamente en las Actas del Simposio «Toledo Judaico», tomo II, Toledo, 1973, págs. 5-28; *La «Sentencia-Estatuto» de Pero Sarmiento contra los conversos del Bachiller Marcos García de Mora* («Marquillos de Mazarambroz»), publicado en «Sefarad», XVII (1957), págs. 314-351, y *El alboroto de 1467 contra los conversos,* inserto en el capítulo III del libro *Toledo en el siglo XV,* Madrid, 1961, págs. 93-102.

Por este orden—con leves retoques del título original de algunos de ellos—y formando un conjunto unitario, tanto por su común referencia temática como por el concreto ámbito geotemporal de observación que los preside, se nos ofrecen ahora esos cuatro estudios, precedidos de unas sobrias reflexiones introductorias y enriquecidos con nuevas matizaciones actualizadoras, fruto tanto de las propias reconsideraciones del autor sobre los problemas que allí se abordan como de la incorporación de sugerencias y datos provenientes de las aportaciones bibliográficas posteriores a la fecha de su originaria publicación.

El primero (págs. 15-37) constituye una sugestiva y documentada aproximación al proceso genético del «problema converso», cuyo arranque se sitúa en la eclosión del «problema judío» durante la segunda mitad del siglo XIV, evolucionando aceleradamente en el transcurso de la centuria siguiente, para manifestarse en toda su descarnada realidad a partir del decreto de expulsión de 1492. La dicotomía sociológica entre cristianos nuevos y cristianos viejos, con la inevitable secuela del tema de la limpieza de sangre, se nos evidencia a través de estas páginas como el paradójico fruto de la actitud del Estado «que más exquisito cuidado puso por evitar toda sombra de mácula sobre la pureza de su creencia oficial» y como manifestación de la perduración, más o menos encubierta, durante la Modernidad de la compleja estructura étnico-religiosa del ser hispánico medieval. En tal sentido, y así lo advierte el profesor Beni-

to Ruano al final de su ensayo, «el fenómeno converso debe alinearse en nuestra historia junto a los de mozarabismo y mudejarismo, prolongando en las Edades recientes el matiz de pluralidad que caracteriza a aquélla en su fase medieval».

En el segundo de los estudios (págs. 41-92) el autor nos introduce ya en una primera, concreta y elocuente manifestación del «problema converso». El 26 de enero de 1449 prendía en Toledo el chispazo de un alzamiento popular de repulsa contra una abusiva derrama, que la población estimaría como atentatoria contra sus tradicionales privilegios ciudadanos, y de cuyas graves derivaciones sociales y políticas una de ellas iba a trascender largamente el carácter ocasional de aquella revuelta: la promulgación, el 5 de junio del mismo año, de la llamada Sentencia o Estatuto de Pero Sarmiento, cabecilla de los disidentes toledanos. Constituye esta interesante pieza documental, cuyo texto se ofrece íntegro como apéndice al final del estudio que reseñamos, un apasionado alegato contra los conversos—gratuitamente involucrados por los revoltosos en la motivación de su rebeldía—, a quienes, invocando fundamentos teológicos y jurídicos de muy dudosa fiabilidad, se hace objeto de una humillante discriminación, vedándoseles el acceso a los oficios públicos e introduciendo así un profundo germen de escisión en el seno de la comunidad local. El profesor Benito Ruano somete a examen el desarrollo doctrinal de la encendida polémica abierta por la promulgación del Estatuto, analizando detenida y documentadamente los sucesivos escritos que, desde el «Defensorium» de don Alonso de Cartagena —primer contradictor de aquél—hasta el «Tractatus contra Madianitas et Ismaelitas» del cardenal Torquemada, pasando por la expresa condena papal de la injusta segregación de los cristianos nuevos, desmontan los débiles argumentos prodiscriminatorios de los rebeldes toledanos. El conflicto, zanjado en el terreno de los principios en sentido decididamente favorable a los conversos, constituye un revelador síntoma del estado de conciencia popular en relación con el problema de la integración de los cristianos nuevos; ese estado de ánimo, compartido por amplios sectores de la comunidad de cristianos viejos, en Toledo y en otras ciudades del reino se radicalizaría con el tiempo, desplazando a las abstractas declaraciones teológicas y jurídicas de los escritos condenatorios del Estatuto y encontrando en los apasionados alegatos de éste y en los acontecimientos con él relacionados «elementos lo suficientemente activos para informar—como advierte con justeza el profesor Benito Ruano—, doctrinal o anecdóticamente, la ardua controversia que en torno

a los conversos quedó establecida en España durante la segunda mitad del siglo XV». En el inicio histórico de dicha controversia, y aquí radica el gran interés del estudio que comentamos, se sitúa, pues, la Sentencia-Estatuto de Pero Sarmiento, precedente de la corriente doctrinal anticonversa larga y ampliamente mantenida en nuestro país por la vía de los famosos Estatutos o pruebas de limpieza de sangre.

En el tercero de los trabajos (págs. 93-132) su autor nos ofrece la depurada edición de una de las piezas documentales que se inscriben en el desarrollo de la polémica desencadenada por la Sentencia o Estatuto de Pero Sarmiento. Se trata del Memorial redactado por el Bachiller Marcos García de Mora hacia finales de octubre de 1449 o primeras semanas del mes siguiente, en plena efervescencia del movimiento toledano anticonverso y de la controversia doctrinal que le acompañó, como justificación de la postura de los rebeldes y para reforzar los argumentos prosegregacionistas de la Sentencia, directamente inspirada también por el Bachiller, frente a la pronta, unánime y sólidamente fundamentada corriente condenatoria que tal escrito motivó. Carente de valor jurídico-doctrinal por su apasionamiento y por la endeblez misma de su argumentación, lo que presta, sin embargo, un singular interés al oportunista alegato de «Marquillos de Mazarambroz» es—y así lo advierte el profesor Benito Ruano en las páginas introductorias que dedica a su texto—«el de ser documento fiel y preciso del espíritu popular ambiente en la época respecto de judíos y conversos y, en especial, del que se respiraba en Toledo en los momentos en que fue escrito».

En el verano de 1467 nuevos y graves acontecimientos conmovieron el pulso vital de la vieja ciudad del Tajo, evidenciándose una vez más el clima de radicalización imperante en las relaciones entre las comunidades—ya inevitablemente escindidas—de cristianos viejos y nuevos. El profesor Benito Ruano extrapola de su libro *Toledo en el siglo XV* la referencia a este trágico «progrom» contra los toledanos de ascendencia judaica, para ofrecérnosla como cierre a la presente serie de estudios sobre los orígenes del problema converso (págs. 133-151). Tras una detallada exposición de los motivos del estallido y ulterior desarrollo de los sangrientos sucesos, planteados ya desde el principio en claros términos de enfrentamiento religioso, el autor describe la violenta represión llevada a cabo contra los conversos y movida por un revanchismo azu-

zado por las muertes, destrucciones y despojos perpetrados por éstos en la fase inicial del conflicto. El balance de la situación para los cristianos nuevos de Toledo, una vez restablecido el orden, no podía ser más lamentable: los principales cabecillas de su alzamiento encontrarían trágica muerte; «una muchedumbre de todos los principales» se vio obligada a huir de la ciudad; a los que quedaron se les vedaba el acceso a cargos públicos y beneficios eclesiásticos. Aunque algunos años después se revocaría esta rigurosa medida—que ratificaba y aun ampliaba la doctrina discriminatoria mantenida casi dos decenios antes en el Estatuto de Pero Sarmiento—, los sucesos del verano de 1467 proyectarían la sombra de su recuerdo durante mucho tiempo sobre la erosionada comunidad de los conventos toledanos, alineándose junto a otros lamentables episodios (los de 1391 y 1449) de trágica significación para la población de ascendencia judaica, a la que aún aguardaban duras pruebas.

Un índice toponomástico final enriquece la presentación del libro, que cumple con creces los dos objetivos fundamentales que su autor se señala en las páginas introductorias: situar en concretas coordenadas de lugar y tiempo la observación del nacimiento y primeras manifestaciones del fenómeno converso y facilitar, en estrecha conexión con la reconstrucción fáctica, algunos materiales documentales que por su expresividad sirven perfectamente a la reflexión y tratamiento didácticos de uno de los temas centrales y esencialmente polémicos de la historia hispánica.—*J. I. RUIZ DE LA PEÑA.*

KAFKA, FELICE, EL PODER

La publicación en 1968 de las cartas enviadas por Franz Kafka a su novia Felice de 1912 a 1917 (son nada menos que 750 páginas) pareció arrojar nueva luz sobre el siempre enigmático judío de Praga. El ensayista, narrador y dramaturgo Elías Canetti (nacido en Bulgaria en 1905, hijo de judíos españoles, doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Viena, reside en Londres) realizó entonces una relectura de la obra de Kafka, que ha salido en español bajo el título de *El otro proceso de Kafka* [1].

[1] ELÍAS CANETTI: *El otro proceso de Kafka,* Muchnik Editores, Barcelona. 1976, 208 págs. (la edición en alemán, 1969).

Recuerdo con cierta precisión la indignación de un articulista del *Nouvel Observateur* (Michel Cournot, pienso) ante la inesperada imagen de un Kafka verdugo, torturando, manipulando a la siempre frustrada Felice durante cinco años, experimentando con ella en vista a resultados literarios. Creo igualmente recordar una foto de Felice, su enérgico rostro de aspecto caballuno. No hay manera, no hay ninguna manera de imaginarla junto al frágil Kafka. O sí, justamente. También para Elías Canetti la relación Franz-Felice (casi exclusivamente epistolar) tiene una coloración egoísta: «La lucha que él desencadena por conseguir esa fuerza que le proporcionan las cartas diarias de ella tiene un sentido: no se trEata de un epistolario fútil, de un fin en sí mismo, de una mera satisfacción, sino que está al servicio de su *creación literaria*» (pág. 27, subrayado de E. C.). Pero Canetti no plantea el asunto en un terreno moral, sino existencial. No considera, desde luego, que Kafka haya buscado a Felice consciente y exclusivamente para utilizarla y no hay nada para sostener esto ni en la correspondencia ni en los diarios del escritor. Por lo demás, Felice no sufrirá sola—aunque, ¿quién podrá decir si más o menos que Kafka?—. Opinar que hubiera sido más sano que Kafka no entablara o no prosiguiera el extraño amorío no tiene mayor sentido. Canetti, por su parte, va registrando los ecos entre las cartas y las narraciones del checo, y resulta evidente que Felice lo «está nutriendo con sus cartas» (pág. 39). También que era un noviazgo condenado al fracaso, dada la importancia de «la soledad de la creación literaria» (pág. 67) en Kafka. Y más el hecho de que «el miedo es, junto con la indiferencia, su principal sentimiento frente a otras personas» (pág. 87).

Canetti empieza planteándose la legitimidad de leer la correspondencia de Kafka, quien era a su vez un lector sin escrúpulos de epistolarios. La última razón parece envolver tanto a Canetti como a Kafka: «Ante el horror de la vida—afortunadamente la mayor parte de la gente lo nota esporádicamente, y sólo unos pocos, erigidos en testigos por fuerzas interiores, son permanentemente conscientes de él—sólo cabe un consuelo: que dicho horror es el mismo que experimentaron testigos anteriores» (páginas 12-13). Queda resuelta la cuestión rotundamente. Y pasamos al encuentro entre Franz y Felice.

Ventajas de una novia berlinesa

Se conocen el 13 de agosto de 1912 en casa de Max Brod. Franz le escribe por vez primera el 20 de septiembre, pero ya ha hablado de Felice el 14 de agosto en carta a Brod: durante la visita se encontró «bajo los efectos de la muchacha» y luego ha pensado mucho en ella (pág. 14).

Canetti—como Kafka en varias de sus cartas—se detiene morosamente en este primer encuentro (págs. 13 a 24). Importa precisar la imagen de Felice: «Una persona *determinada,* que se muestra con franqueza y rapidez a los seres más diversos y que sin atascarse expone su opinión acerca de cualquier tema» (pág. 24), antípoda del checo. Canetti irá detallando el contenido de las cartas iniciales (quejas de Franz sobre sus trastornos físicos, su indecisión; preguntas minuciosas sobre la vida de Felice: «Intenta establecer un nexo de unión, un canal, entre la laboriosidad y la salud de ella y la indecisión y la debilidad de él», pág. 26), pero lo que más le interesa registrar ahora es el resultado de la relación epistolar.

> Dos noches después de su primera carta a Felice escribe *La condena,* de una sola tirada, en una sola noche, en diez horas. Se diría que con esta obra queda establecida su dignidad personal como escritor. (...) En el curso de la semana siguiente surge *El fogonero,* y durante los dos meses siguientes otros cinco capítulos de *América,* dando lugar a un total de seis. Cuando durante dos semanas interrumpe la novela, escribe *La metamorfosis* (págs. 27-28).

Período formidable, pues: Felice representa «exactamente lo que necesitaba» Kafka: «una seguridad lejana, una fuente de fuerza que no trastornara su sensibilidad mediante roces demasiado estrechos; una mujer que estuviera a su disposición sin esperar de él más que palabras» (página 28); inalcanzable, además, para la familia de Kafka. En Berlín, en suma, y él en Praga. La situación sería irónica si no fuera trágica. Ocurre la primera crisis. Felice, «una muchacha de naturaleza sencilla» (página 31), «cuya fuerza necesita sin duda Kafka como un alimento continuo para poder escribir, es incapaz de descubrir a quién está nutriendo con sus cartas» (pág. 39). Nunca se restablecerá el equilibrio de esos tres meses. Equilibrio, por lo demás, basado en un malentendido: es evidente que Felice esperaba una relación normal, desembocando en el matrimonio, mientras que Franz, en caso de esperar algo, no deseaba más que la prolongación del «idilio» epistolar. Kafka, el devorador.

Y Kafka, el imposible. Canetti se dedica ahora a recoger las manías, las obsesiones, los temores de Franz; también sus fuerzas, concentradas en torno a esta intuición fundamental, anotada en su diario el 3 de enero de 1912 (págs. 42-72):

> Cuando quedó claro en mi organismo que la creación literaria era la actividad más fecunda de todo mi ser, todo tendió hacia ella, desocupando todas mis otras facultades, atraídas por las alegrías del sexo, de la comida, de la bebida, de la reflexión filosófica y, sobre todo, de la música. Iba adelgazando en todas estas direcciones. Ello fue necesario,

> dado que mis fuerzas eran en conjunto tan débiles, que sólo unidas podían ponerse más o menos regularmente al servicio de mis tareas literarias (pág. 46).

No voy a acompañar a Canetti en su minuciosa reconstrucción de los encuentros y desencuentros de la pareja (págs. 72-105): citas en Berlín, petición de mano («Se trata de la más extraña petición de matrimonio. (...) queda patente su oposición instintiva a una convivencia con una mujer. Pero queda igualmente claro que teme la soledad y que piensa en la fuerza que podría conferirle la presencia de otra persona», pág. 83), huida de Kafka, mediación de Grete Bloch, compromiso en casa y ante la familia de Felice, nuevo alejamiento, «tribunal» familiar que decide la ruptura:

> Ahora bien, la forma en que quedó disuelto el compromiso, su forma concentrada a modo de «tribunal»—a partir de entonces nunca lo llamó de otra forma—ejerció en él un efecto aplastante. Su reacción comenzó a formularse a principios de agosto. El proceso que a lo largo de dos años se había ido desarrollando por medio de cartas entre él y Felice, se convirtió entonces en ese otro *proceso* que todo el mundo conoce (páginas 105-106).

Otro elemento se añade: el estallido de la primera guerra mundial en agosto de 1914, «nexo entre el infierno exterior del mundo y su infierno interior» (pág. 107).

Kafka, el resistente

En un puñado de páginas (111 a 126), Canetti ilumina magistralmente la trasmutación de las anécdotas biográficas con Felice en escenas del *Proceso* basándose sobre todo en dos ejes: el paso del compromiso matrimonial a la detención en la novela y la conversión del «tribunal» de ruptura en la ejecución que cierra el libro. Lo hace cotejando las cartas, los diarios y la narración. El resultado es convincente. Más aún porque Canetti se cuida de aclarar que «la siguiente meditación, que desde luego constituye una injerencia, no quita a la novela absolutamente nada de su siempre creciente misterio» (pág. 112). Probada la operación de traspaso vida-obra, Canetti acompaña durante algunas páginas más a la pareja, alude a otras narraciones de Kafka (*América, En la colonia penitenciaria, La metamorfosis*), señala ciertos temas (el desamparo, la humillación, la imagen del perro). Pero lo que me interesa destacar es lo siguiente, pues veo en ello el sentido todo de este estudio:

Uno puede preguntarse si la historia de un auto-retiro de cinco años es tan importante para ocuparse de ella con tanto detalle. El interés por un escritor puede llegar muy lejos, cierto, y si los testimonios existentes son tan abundantes como en el presente caso, la tentación de conocerlos todos y de comprender su íntima coherencia puede resultar irresistible; la insaciabilidad del observador se acrecienta con la abundancia de los testimonios. El hombre, que se considera la norma de todas las cosas, todavía resulta casi desconocido: sus progresos en el conocimiento de sí mismo son mínimos, toda nueva teoría lo oscurece más de lo que lo ilumina. Sólo la investigación imparcial y concreta de seres individuales puede conseguir un paulatino progreso. Puesto que siempre ha sido así y las mejores mentes siempre lo han sabido, una persona que se ofrece al conocimiento tan completamente es, en toda circunstancia, una suerte sin par. Pero en el caso de Kafka hay más, y eso lo nota cualquiera que se acerque a su esfera particular. Hay algo profundamente conmovedor en ese tenaz intento, de parte de un ser exento de poder, a sustraerse al poder bajo todas sus formas. (...) De todos los escritores, Kafka es el mayor experto en materia de poder; lo ha vivido y configurado en cada uno de sus aspectos (págs. 139-140).

Con esto la relación entre Franz y Felice queda situada en su más justa perspectiva; también la psicología de Kafka y, desde luego, toda su obra: es el *resistente*; el humillado pero, no menos, el obstinado. La dialéctica humillación-obstinación produce la resistencia. Canetti va a los textos (págs. 142-164), se detiene en rechazar las interpretaciones usuales del conflicto de Kafka con su padre afirmando: «En esencia, la lucha de Kafka contra su padre no era más que la lucha contra el poder superior. Su odio estaba dirigido contra la familia en su conjunto; el padre no era más que la parte más poderosa de esta familia; y cuando surgió el peligro de una familia propia, la lucha contra Felice adquirió el mismo motivo y el mismo carácter» (pág. 150). Se dispersa incluso introduciendo subtemas o ilustraciones de la humillación-obstinación-resistencia: culpa hacia los animales e identificación con los más pequeños (el topo, por ejemplo), orientalismo de la actitud de Kafka («el único escritor de idiosincrasia china que puede ofrecer Occidente», pág. 164). Después (a partir de la pág .165 y hasta el final del libro) registra y comenta las últimas peripecias entre Franz y Felice resaltando este lema, válido para el estudio entero: «Toda vida que uno conoce a fondo resulta ridícula. Cuando uno la conoce todavía mejor, resulta seria y terrible» (pág. 179).

Colaboradora involuntaria de la creación kafkiana, partícipe ignorante en la dialéctica humillación-obstinación del Kafka resistente, Felice recibe acaso, con el libro de Canetti, su mejor epitafio.—*JULIO E. MIRANDA* *(Avda. Universitaria, esquina a Codazzi. Edificio Llaeco, apto. 23-A. Los Chaguaramos. CARACAS 104. Venezuela).*

ANIQUILAR LA MONOTONIA DEL FUTURO *

I. Ediciones del Centro ha tenido el acierto de publicar un texto de Luis Núñez Ladeveze titulado *Utopía y realidad. La ciencia-ficción en España,* en el que se rastrean significaciones más profundas de las que habitualmente han venido adjudicándose al género. Para el autor, la literatura fictocientífica posee sentido en cuanto expresión global de una serie de pasiones ocultas, tendencias inconscientes y temores encubiertos de la colectividad. Más que un simple género literario de cuño moderno, la CF sería el territorio privilegiado donde desembocan algunos de los signos centrales del alma de nuestra época. *Síntoma elocuente aunque larvado de nuestra situación espiritual,* la CF manifestaría dicho carácter en su misma proliferación, en su enorme capacidad para atraerse *adeptos,* en su variedad tentacular, en su grado de exacerbación...

¿Qué es lo que narran los relatos y las novelas de CF?, ¿qué destinos nos auguran?, ¿hacia qué posibilidades evolutivas se inclinan? Estas preguntas son fáciles de contestar. Considerada en su disperso y pendular conjunto, la CF se ramifica en una red inmensa de escuelas, intencionalidades y formulaciones cuyos haces argumentales van siendo desbordados por todas las dimensiones. La multiplicidad se ve complementada por el vértigo del matiz y por la distorsión que descodifica y reelabora cada núcleo de los avatares humanos. Frente a cualquier tesitura evolutiva, la CF se despliega ocupando todo el abanico de posibles y ficticias posturas. En una palabra, *la literatura fictocientífica nos vaticina todos los disfraces imaginables* de la aventura de la especie: metidas en la batidora de la ficción literaria, exploraciones, psicologías, éticas, cosmologías, tradiciones, tecnologías y civilizaciones se enganchan y desenganchan formando un decurso incoherente, desordenado, ambiguo, caprichoso y disforme de narraciones.

II. La CF nace como fruto de la intercalada descomposición de varios géneros literarios: *el de aventuras, el utópico* y *algunas vertientes del fantástico.* A mi juicio, en la interpretación de sus orígenes se ha menospreciado un hecho capital: entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX se consuma la exploración de todos los territorios vírgenes de la Tierra. La investigación geográfica del Pacífico, el internamiento en el corazón de Africa y las batidas por los círculos polares constituyen los hitos finales del sondeo de la superficie del pla-

* Notas sugeridas por el libro *Utopía y realidad. La CF en España,* de LUIS NÚÑEZ LADEVEZE.

neta y arruinan los imantados «finis terrae» de la cartografía—suceso que Jack London había intuido durante su fracasada aventura a bordo del «Snarck» (¿entre 1907 y 1910?).

Al pairo de este proceso, la pasión aventurera va transformando sus metas y sus cauces de expresión épica: las profundidades marinas, el centro de la Tierra, la Luna y una serie de ámbitos que la ampliación científica de la naturaleza va tornando accesibles (el átomo, la luz, la célula y una serie de prodigiosas y virtuales aplicaciones tecnológicas) van constituyéndose en horizonte remoto de la insaciable curiosidad humana. Jules Verne (1828-1905) es el monarca indiscutible del efímero reinado de la literatura científica, vástago mutante de la narración de viajes y aventuras. Los títulos de sus obras muestran el alcance y la dirección de las nuevas inquietudes: *Cinco semanas en globo* (1863), *Viaje al centro de la Tierra* (1864), *De la Tierra a la Luna* (1865), *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870), *Viaje a través de lo imposible* (1882). Pero la novela científica no es una crónica, ni la ficción escrita de un viaje que pudo ser real, sino la antesala imaginativa tras la que operan la nostalgia por las tierras libres de la huella humana, el ansia por huir de lo legislado, la tribulación ante el amontonamiento y la ambición por hurgar en los novedosos continentes de la naturaleza. En resumen, la literatura científica comienza a inclinarse expectante hacia el futuro y se inicia en los secretos de la extrapolación, de suerte que sus argumentos van mezclándose paulatinamente con los de la tradición narrativa utópica.

Entre tanto el sugestivo vivero temático de la literatura gótica o fantástica irá zapando la rigidez de sus fronteras merced a las reformulaciones discontinuas de una serie de autores entre los que cabe destacar a Mary Shelley (*Frankenstein,* 1831), Arthur Machen, Lord Dunsany y sobre todo H. F. Lovecraft (1890-1937). Las drásticas murallas que aislaban el universo luminoso del humano—antes sólo franqueables mediante prácticas rituales, herméticas, místicas o esotéricas—van siendo horadadas por nuevos procedimientos, de forma que parte del acervo del «más allá» también se reinsertará en el insurgente género fictocientífico.

Podemos, pues, concluir que *de la progresiva remodelación y del pausado apareamiento de los tres géneros citados saldrá a la luz la CF,* y tal vez H. G. Wells (1866-1946) pueda ser considerado sin excesivo desatino el autor fundacional de la nueva fórmula literaria. La evolución interna del género situará pronto en los espacios interplanetarios e intergalácticos, con sus miríadas de universos y formas de vida, el claustro excepcional del fuego prometeico, de los misterios mágicos y del atrayente porvenir. Sin embargo, la CF no abandonará su interés por otros

entornos, tiempos y fenómenos que el persistente desarrollo científico y la reconversión de los antiguos elementos fantásticos le irán suministrando.

III. En cuanto herencia de la literatura utópica, las ubicuas vicisitudes del futuro serán la morada de las narraciones fictocientíficas, siempre y cuando tengamos en cuenta que se trata de un porvenir que, asumiendo las especulaciones científicas y esotéricas dedicadas a «Cronos», puede desembocar en el pasado o desarrollar mundos paralelos en otras dimensiones furtivas o considerar al universo «desplegado en acto» o especular con sorprendentes y circulares sendas del tiempo. De todas formas, y en contradicción con la utopía, la CF abandona cualquier designio de regenerar el tiempo o de alcanzar una serenidad terrena y comunitaria, cualquier anhelo de alcanzar el «fin de los siglos». Convertida en ficción pura, en juego, la CF se va despojando de aspiraciones a influir en las pautas del devenir y de antojos proselitistas sobre sus coetáneos. Núñez Ladeveze indica: «La CF ya no es un centro de referencias o atribuciones éticas.» Y algo más adelante dice: «La aventura de la CF ha consumado al sacrilegio de la decepción. Lejos de ser una alternativa posible para un proyecto de felicidad cívica, compone el arco de las innumerables alternativas para un proyecto de destrucción.»

Entendámonos: no se trata de que invirtiendo la utopía se haya convertido en antiutopía, sino de que fragua *la ruptura epistemológica con utopías y sus contrarios.* La literatura fictocientífica se ha desgajado del utopismo a la manera de Gabriel Tarde, Theodor Hertzka, Sebastien Faure o J. B. S. Haldane (epígonos de Fourier, Cabet, Bellamy o W. Morris) y al mismo tiempo de las antiutopías de Wolfe, Zamyatin, Huxley, Orwell o los hermanos Capek. En las novelas y narraciones de estos últimos autores, el terror nace indefectiblemente del triunfo del totalitarismo político o del maquinismo monstruoso, a la manera de un reflejo literario de fenómenos que conducen al pesimismo político o al descrédito de la era de las máquinas. Por el contrario, el pánico que provoca la CF en sus lectores es, como comprobaremos más adelante, sigiloso, polimorfo e irresistible: diríase que es el fruto ineludible de la espiral evolutiva, incluso la cosecha inesperada tras la gestación y triunfo de alguna ansiada utopía.

IV. Literatura desmembrada y siempre en pos de nuevas lucubraciones nacidas de la extrapolación de alguna tendencia en estado latente,

¿qué esperanzas y decepciones nutren el talante fictocientífico? Núñez Ladeveze no termina de aclarar esta incógnita con la suficiente amplitud y claridad. El autor apunta una forma imprecisa de identificación del género: la CF se constituiría «en la anexión imaginativa de las posibilidades suministradas por el proceso científico-técnico». Acude luego a un texto de Roger Vallois en busca de más luz: «El relato de anticipación refleja la angustia de una época que tiene miedo ante los progresos de la técnica y la teoría. La ciencia, al cesar de representar una protección contra lo inimaginable, aparece más como un vértigo que nos precipita en él. Se diría que ya no aporta claridad y seguridad, sino duda y misterio.» Nos hallamos, pues, en el ámbito de la ya tópica interpretación que limita los elementos nutricios de la CF al proceso científico-técnico y a las insatisfacciones que éste introduce en el hombre. Se trata de una opinión acertada, pero no suficiente.

Efectivamente, la literatura fictocientífica ha comprendido (y utiliza en sus argumentos) el crucial papel del aparato científico y técnico como acelerador de las líneas evolutivas de la colectividad. Pero a la vez la CF ha vislumbrado que ese aparato de la ciencia es *concreto y funcional* y que se halla subordinado a unas estructuras sociales dominantes. En consecuencia, es pueril adjudicar influencias exclusivas sobre la CF a un *abstracto y aislado* proceso científico-técnico. A mi juicio, la CF se alimenta del conjunto cohesionado de contradicciones que laten en el seno de las comunidades humanas. A continuación abordaré el contenido de esas contradicciones y también el papel que en ellas desempeñan la ciencia y la técnica.

La característica fundamental de las múltiples ramas de la ciencia actual estriba en el ahondamiento obsesivo en cada respectivo discurso, en la dispersión por los meandros de la especialización, en el crecimiento indiscriminado de cada propia especificidad con las únicas mediaciones del poder del dinero y del dinero del poder. Sin haber dado solución a ninguno de los nudos críticos en que ha situado a la humanidad, la ciencia se desliza en la complejidad, la diversificación y la deshumanización: introduce absurdas necesidades, incógnitas y exigencias en los estratos privilegiados de la comunidad y sobre todo *abisma las distancias entre las sociedades humanas y la posesión de los recursos que deciden las condiciones de su vida.* En este último aspecto se detecta la activa sumisión del aparato científico al Estado despojador y alienante: el papel último de ciencia y técnica es interponer mediaciones entre los pueblos y los resortes decisivos de la organización social y establecer una creciente dependencia de las naciones para con las vanguardias tecnoindustriales, sin parar mientes en la ruina cultural y ecosistémica que ello im-implica. Dentro de cada frontera nacional, la ciencia coopera en la

ampliación de las responsabilidades y controles del Estado sobre la gestión de la vida colectiva: multiplica la división del trabajo en el seno del poder, oculta tras la cortina de humo de la especialización las posibilidades reales de gestión popular, incrusta en la orla de los centros decisorios una entorpecedora maraña de manipuladores «representantes» de la voluntad popular (ejecutivos, administradores, tecnócratas), impulsa tareas investigadoras desconectadas de las necesidades reales con el fin exclusivo de suministrar cantidades ingentes de técnicas y aplicaciones alucinantemente fútiles...

V. Convengamos, pues, que es en la configuración dominante y castradora del Estado donde se estructura el aparato científico y técnico, como herramienta primordial de la reproducción del sistema. Quien anima los vigentes métodos del avance científico es el frío monstruo del Estado, el juez supremo en la administración de la represión y la muerte, el acaparador heredero de las esperanzas humanas en la justicia y la libertad. Es el Estado quien uniforma, según un grosero modelo de desarrollo centralizado, la antigua diversidad cultural. Es el Estado quien, parapetado en las pretendidas necesidades de organización de la colectividad, despoja a la población del globo de los recursos para elaborar sus propias condiciones de vida y los acumula en manos de sus vástagos, es decir, en un puñado de centros decisorios de cada frontera nacional. Es también el Estado quien va diseñando una civilización laboral y fabril por antonomasia y quien trata de consolidar la mercantilización de las relaciones humanas.

Progresivamente abstracto (aun cuando nosotros lo sentimos aplastantemente concreto), despersonalizado y repartido (sabiamente repartido), el Estado se pierde del alcance de nuestro odio. Igual que el inasible Dios, se encuentra en todas partes y en ninguna. Ello no impide que las tendencias que se enfrentan al Estado también se fortalezcan: movimientos socialistas, democráticos y autonomistas; estrategias anticolonialistas, antiautoritarias e igualitaristas; líneas de oposición cultural, urbana y ecológica; formas de enfrentamiento al monopolio de la energía y a la dependencia tecnológica; radicalización de múltiples grupos marginados... El monopolio de la revolución, al que aspiraba el marxismo mediante sus variadas sectas, ha estallado en pedazos como consecuencia del derrumbamiento de la fe en las «leyes históricas». Del crisol del materialismo histórico y del anarquismo, herederos del utopismo activo, sólo ha quedado indemne el ansia antropológica liberadora que se formula en un sinfín de prácticas centrífugas, coyuntura-

les y parciales, cuando no queda obstruida y dilapidada en los grandes partidos de la «izquierda oficial», empeñados en implantar ese sustitutivo perfeccionista del Estado que se inaugura con la dictadura del proletariado.

VI. La literatura fictocientífica se nutre de todos y cada uno de los fenómenos que surgen del choque de los dos citados procesos y sabe que lo que nos modela es precisamente esta caótica malla de presiones crecientes y contrapuestas. Pero, sobre todo, intuye que, lejos de un pronunciamiento decisivo, el porvenir que se nos avecina estará tejido por la reproducción incontenible del enjambre de mediaciones interpuestas, será *el vaivén de variaciones que vendrán a añadirse a un pasado igualmente trazado por la sucesión de metamorfosis.* Fruto de esta radical intuición, la literatura fictocientífica evacua drásticamente la totalidad de las categorías, valores y fines que sostienen el fantasmagórico entramado de la cultura moderna. Si todo es sucesión de aconteceres, si nada se posa sobre suelo firme, si hasta el orden con mayores prestigios es efímero y engañoso, si estamos irremisiblemente abocados a la crisis permanente y al cambio perpetuo, si todas nuestras experiencias se hallan invadidas por los sobresaltos de una ininterrumpida cadena de reorganizaciones y por una espiral sin salida de aprendizajes y adaptaciones. Si esto es así, al menos es urgente que abandonemos la idea de llegar a parte alguna y que arruinemos definitivamente la mitología del progreso y las ficticias «leyes de la historia» que lo sostienen. La CF ha captado esa plaga fundamental, desembocadura de una larga trayectoria [1], que azota a la modernidad: dilatoria remisión de cada «hoy» a su abominable «mañana»; postergación sempiterna que constituye la segunda naturaleza de nuestra civilización; sintomática forma de vivir la realidad supeditándola a las ventajosas (y ficticias) condiciones del futuro; anulación de la inmensidad de nuestros tiempos psíquicos (hijos de la imaginación) a manos del tiempo obligatorio de la máquina y la producción; esclavitud de nuestro espíritu para con un «previsionismo patológico» que rige todas nuestras transacciones con el mundo, el prójimo y los objetos [2]; peculiar forma nuestra de concebirnos inmersos en acontecimientos que aún no han tenido lugar...

[1] Los orígenes de tal vuelco social y emocional hacia el futuro constituyen materia de reflexión de numerosos autores. De los que conozco señalaré como más sugestivos: *Visión histórica del futuro,* de W. H. G. ARMYTAGE; *Contra la historia,* de CIORÁN; *Los hijos del limo,* de OCTAVIO PAZ; «La revocación de la historia», episodio del libro *La filosofía como anhelo de la revolución,* de FERNANDO SAVATER. La obra de HEIDEGGER, coyunturalmente, y la de MIRCEA ELIADE, profusamente, abordan, asimismo, tal tema.

[2] Aunque el grado en que este «previsionismo patológico» ha contagiado nuestro psiquismo sea poco conocido, existen numerosas atestiguaciones. Citaré alguna: Sartre ha señalado que la

Rebelde ante este estado de *perpetua dilación,* la literatura fictocientífica ha ido fraguando una crítica paulatinamente cruel y disolvente de la idea misma de futuro. Cuando se abisma en la contemplación insistente del porvenir, la CF va hilvanando el tapiz de una evolución humana crecientemente compleja e ingobernable, *suerte de nueva Babel de confusas ceremonias y colosales dimensiones.* La peculiaridad básica en la apreciación fictocientífica del devenir es su *carácter indeciso, irresoluto y, en última instancia, repetitivo* hacia cuanto hace mención de las grandes directrices y esperanzas humanas. Tal peculiaridad se percibe incluso en una pretendida utopía, como *Hacedor de estrellas,* de Olaf Stapledon, novela en la que la irresolución tiñe las más elevadas incursiones místicas. No obstante, la inanidad letal del futuro suele ilustrarse, más a menudo, mediante una terrorífica equivalencia entre el avance de la flecha del tiempo y la pérdida de autenticidad o visceralidad de la existencia, que va siendo despojada de realidad y queda relegada a farsa grotesca y sonámbula. Valga como testimonio la magistral novela de Stanislaw Lem: *El congreso de futurología,* y como vertiente similar, esa pléyade de narraciones en las que la vida real de la especie ha sido suplantada por un tétrico catálogo de sueños insuflados a la población hibernada.

VII. Ahora podemos atisbar lo que subyace tras la inverosímil oleada de apariencias de la CF: la panoplia de desconcertantes universos, la recapitulación de porvenires, el repertorio de formas de vida e inteligencia, el catálogo exhaustivo de viajes por el tiempo y el espacio, tienen el secreto propósito de someter a un intenso, aunque larvado, bombardeo al conjunto de convenciones que apuntalan nuestra civilización. Tal dispersión de formas y contenidos es significativa en sí misma: deambular perpetuo por la llanura sin enigmas del azar, como reacción al imperio del binomio causa-fin que rige las creencias sociales; diversidad, nomadismo, disfraz y evanescencia, contra el monolitismo dogmático y monótono de la razón científica y el método lógico-deductivo; brecha abierta en la capacidad misma de la escritura para significar o representar; formulación de una desconfianza crónica en los contenidos del lenguaje en sus categorías y en sus juicios de valor. Cito a Núñez Ladeveze: (La CF es) «el alerta colectivo» ante el hecho

---

verdadera naturaleza de nuestra conciencia es una progresión hacia el futuro; Max Rollo, psiquíatra existencial, subraya que únicamente al encararnos con nuestra angustia por el futuro y tomando una posición relativamente positiva hacia ella, pueden salvarse los obstáculos del presente; el filósofo Cassirer corrobora que pensar y vivir en el futuro es una parte necesaria de la naturaleza del hombre; Octavio Paz dice que allá en el futuro, en donde el ser es presentimiento de ser, están nuestros paraísos...

de que «la palabra clásica ha dejado de ser controlable, ha llegado al límite de su aventura; debe ser, por tanto, en la medida que esconda, oculte o promueva una radical ambigüedad, rechazada, impugnada o sustituida por una nueva modalidad de lenguaje». Más adelante añade: (La CF) «ha comprendido que la misma palabra, a través del rizo de sus incontrolables metaforizaciones, puede servir lo mismo para negar que para afirmar, y que el juicio, lejos de ser una forma de alusión a la verdad o a la falsedad de un correlato, forja la sustancia de lo verdadero y lo falso, de modo que no es posible trascender los límites urdidos en la maraña clásica del lenguaje». En una palabra, derruidos los edificios del lenguaje y de la razón científica con los que sociedad y Estado anudan día tras día la prisión de *lo mismo,* la CF devuelve a la palabra su función descriptiva, connotativa e imaginativa y la despoja de su facultad cognoscitiva o judicativa, con lo que se convierte en el fehaciente reino de *la diferencia* [3]. La narración fictocientífica vale por sí misma, por su capacidad para contagiar el estremecimiento de la aventura, por la articulación sorprendente de sus fantasías, por la caprichosa danza que establece en el ámbito de nuestros valores y convicciones más atávicas. En cambio, los antiguos y graves núcleos éticos reaparecen como adicionales disfraces en el insumiso juego de espejos del posible acontecer y la abrumadora unción de los desenlaces tradicionales queda disuelta en la estadística inmensidad de los avatares argumentales.

La CF moderna extrapola sin límites: todo es válido, porque todo puede pasar. Mejor dicho: *todo es válido, porque potencialmente alberga un caudal infinito de irreductibles diferencias.* Sin embargo, el peso impositivo de la cultura, la camisa de fuerza de los dilemas y categorías legadas por el pasado y la trampa ineludible en que se ha convertido la evolución domesticada por las ideologías estatales del «progreso», la razón científica, el trabajo y la producción, también se deja sentir. En consecuencia, tras los velos de su variopinta crónica premonitoria, la CF somete a una burla despiadada o a una indiferencia desoladora los modelos de futuro pergeñados por las corrientes utópica y antiutópica en sus múltiples vertientes.

Constreñido por el laberinto opresor de las dilaciones y por el cangilón reiterativo de *lo mismo,* el héroe de la epopeya fictocientífica (Alvin, protagonista de *La ciudad y las estrellas,* de Arthur C. Clarcke, puede servir como paradigma) también trata, como Ulises, de recupe-

[3] Acerca del tema de la «inanidad» del futuro, de su carácter de continua dilación y ausencia de pronunciamiento, es decir, acerca de su cualidad de «repetición patológica de lo mismo», ilustran las obras de DELEUZE *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido,* los comentarios que le ha dedicado FOUCAULT en *Teatrum philosophicum* y el libro *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica,* de CLEMENT ROSSET. Además de la propia obra de NÚÑEZ LADEVEZE en múltiples aspectos.

rar su honor y su libertad amenazados por la mortífera alianza de la desdicha, la humillación y la esclavitud. Pero así como Ulises intenta retornar al «cosmos» (el territorio organizado, donde el honor y la libertad—«la *areté*»—acumulan los más altos valores) atravesando el «caos», Alvin descubre que el «caos» ha invadido el núcleo mismo de su «cosmos» civilizado. Por ello, la literatura fictocientífica sustituye la epopeya del «regreso a Itaca» por una nueva fórmula épica: la huida a cualquier confín remoto, el abandono del envenenado ámbito humano que no puede ser regenerado ni siquiera por el héroe de la más alta *areté.—JOSE ANTONIO UGALDE (Diario «Pueblo». Huertas, 73. MADRID).*

JAUME PICAS: *Cine en pedazos.* Galba Ediciones, Barcelona, 1976.

Conjugar la densidad de contenido con la agilidad expositiva no es logro frecuente en un ensayo cinematográfico. Se suele acudir a la hueca erudición en muchos casos, o se teoriza excesivamente convirtiendo el libro en un indigesto discurso, en otros. Jaume Picas, en su *Cine en pedazos,* no ha cometido ninguna de esas dos equivocaciones. Desde el *Prólogo* hasta el capítulo final, que titula «La Galaxia Gelabert», se sucede una larga reflexión sobre el fenómeno cinematográfico, enfocado desde ángulos muy diversos: el artístico, el técnico, el ideológico, el crítico, el sociológico y el histórico. De esa múltiple consideración resulta un auténtico tratado de cine, en que la ausencia de estructura se halla suplida por el dinamismo expositivo que presta al libro un sentido totalizador.

Jaume Picas no precisa presentación para los cinéfilos, y quizá menos para los televidentes, que han podido conocer numerosas realizaciones suyas en los espacios dramáticos de la pequeña pantalla. Sus casi treinta años de crítico cinematográfico le avalan como uno de los mejores conocedores del séptimo arte en nuestro país. Las páginas de *Cine en pedazos* son un constante testimonio de la amplitud y profundidad de ese conocimiento. Su desarrollo de los temas no se queda meramente en lo anecdótico, sino que penetra en la entraña de los significados culturales y artísticos que el cine conlleva.

No es fácil destacar especialmente un capítulo de su libro, porque todos tienen un sello particular y atractivo. En el sexto, por ejemplo, incluye la agitada historia de la película «Nacida para bailar», con canciones de Colle Porter, que es un magnífico reflejo del dorado Hollywood

anterior a la segunda guerra mundial. El epígrafe, titulado «Un fabuloso mundo perdido», expresa admirablemente la forma de vida y el ambiente de trabajo del que fue emporio cinematográfico en aquel tiempo.

En lo que concierne al cine español son abundantísimos los apuntes. Además de numerosas referencias a lo largo del libro, el último capítulo está casi por entero dedicado al tema, como lo expresan los títulos de los fragmentos que lo componen: «El cine oscuro español», «Cosas malas del cine español», «Nostalgia de Orduña» y «El oportuno quiebro», sobre la nueva orientación de la producción cinematográfica en el país con películas como las de Saura o Armiñán. Este capítulo termina con «Balance de cien años», un homenaje al frustrado pionero del cine español Fructuós Gelabert, nacido en Barcelona en 1874.

Prácticamente no hay problema relacionado con el cine que quede sin comentario en el libro. Se estudia la incidencia de la televisión en el fenómeno, la función de los videocasettes, las nuevas fronteras de la educación audiovisual y otros temas de la mayor actualidad. Para el lector interesado por la amplia problemática que el cine suscita en la sociedad actual, el libro de Jaume Picas es un elemento informador y orientador de primera línea. Y para quien busque un agudo análisis del fenómeno cinematográfico, además de un documentado estudio crítico de actores, directores y obras maestras de todos los tiempos, *Cine en pedazos* constituirá una pieza informativa imprescindible.—*FRANCISCO JAVIER AGUIRRE (Castrillo de Aza, 13. MADRID-31).*

FREDDY BUACHE: *Luis Buñuel*. Ediciones Guadarrama, Colección «Punto Omega», Madrid, 1976.

Cuando Freddy Buache se ocupó por vez primera del cineasta Luis Buñuel acababa de atravesar éste el ecuador cronológico de su carrera. Eran los años finales de la década de los cincuenta y la filmografía del aragonés contaba ya con la no despreciable cifra de veinte títulos en realización directa, a los que podían sumarse otra docena de películas con su intervención como productor, adaptador, guionista, ayudante de dirección, supervisor e incluso actor. Habían salido de su cámara filmes tan significativos como *La edad de oro, Los olvidados. Esto se llama la aurora, El* y *La muerte en este jardín,* además de los impresionantes cortos *Un perro andaluz* y *Las Hurdes*. El estudio de Freddy Buache resultó entonces esclarecedor, pero la producción de Buñuel fue aumentando y se hizo preciso actualizar el libro, del que apareció en

1964 una nueva versión. También ésta quedó pronto anticuada, de modo que el autor se vio obligado a rehacer totalmente su obra, que es la que ahora nos ofrecen en coedición las Editoriales Labor y Guadarrama dentro de la Colección «Punto Omega».

En este nuevo libro se contemplan ya las obras maestras del realizador: *Viridiana, El ángel exterminador, El diario de una camarera, Bella de día, La Vía Láctea, Tristana, El discreto encanto de la burguesía* y *El fantasma de la libertad.* Y es de esperar que todavía exija nuevos complementos, porque todos nos resistimos a creer que la vena creadora del genio se haya agotado. Ciertamente sus manifestaciones pueden llevar a pensar en ello, pero no olvidemos que ya en 1965, en una entrevista concedida a *Le Monde,* afirmaba Buñuel: «El cine es algo que ya no me interesa, por razones vitales. Si todavía he de vivir un año, ¿para qué perderlo con el cine?... El objetivo del cine me parece un poco ridículo y, además, no tengo ninguna gana de hacer cosas sublimes.» Después de estas declaraciones nos dio a conocer, no obstante, algunas cosas sublimes. ¿O el Oscar de 1973 al mejor film extranjero se concedió acaso a una medianía?

Volvamos al libro. Freddy Buache no es un recién llegado al conocimiento de Buñuel, como hemos visto. Se aprecia esto en cuanto doblamos la primera página del texto. Hay en todo él una clarividencia y una penetración sorprendentes, testimonio de un prolongado contacto con el realizador y su obra. Se ha conseguido un libro-guía que hace contactar inmediatamente al lector con el cine de Buñuel y con Buñuel mismo. Porque Buñuel es su cine, a pesar de las propias protestas, y con una imbricación tal que difícilmente la hallamos semejante a lo largo de la historia del séptimo arte. Tal vez sólo existan dos casos comparables: Bergman y Pasolini.

El libro no se divide en veintiún capítulos; la expresión tópica resulta aquí inservible porque ese desarrollo capitular no origina ninguna división, sino que constituye un mero recurso, que en ningún caso rompe la coherencia con que está elaborado el texto. El estudio del cine buñueliano sigue, en cierto modo, el hilo cronológico, pero son constantes las referencias a la obra anterior y todo queda perfectamente hilvanado, sin que en ningún momento surja la confusión o nos encontremos con engorrosas reiteraciones. El capítulo quinto, que está dedicado a plasmar un breve esbozo biográfico y moral del cineasta, no supone interrupción alguna porque se ha colocado en un momento oportuno, tras una reflexión histórica sobre las motivaciones buñuelianas en el rodaje de *Las Hurdes.*

Lógicamente, las poco más de doscientas páginas del texto no bastan para realizar análisis exhaustivos de una obra cinematográfica tan

densa como la de Luis Buñuel. Existen libros que estudian en profundidad algún aspecto particular de su obra y pueden detenerse en su consideración. Valga como ejemplo el magnífico trabajo de Fernando C. Cesarman titulado *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca,* que tuve ocasión de comentar en el número 316 de esta Revista. Pero dentro de los límites que impone el tratamiento en conjunto de una obra cinematográfica tan extensa como la de Buñuel (41 películas de participación directa, más proyectos, colaboraciones, asesorías, etc.), el libro de Freddy Buache consigue el doble objetivo que se propone: ofrecer una visión de conjunto de la cinematografía buñueliana y expresar toda la ternura y toda la violencia que subyacen a ese universo tan íntimamente vivido por el genial director.

El libro finaliza con una relación de la filmografía de Luis Buñuel detallada en fichas técnicas y artísticas, y se completa con una bibliografía de las publicaciones más notables sobre el realizador y su obra. El admirador del cine buñueliano encontrará a lo largo del texto nuevos elementos valorativos de su obra, y quien desee establecer un primer contacto con este singular fenómeno artístico y cultural difícilmente hallará vehículo más apropiado que las amenas y documentadas páginas de este libro excelente de Freddy Buache.—*FRANCISCO JAVIER AGUIRRE (Castrillo de Aza, 13. MADRID-31).*

MAXIME CHEVALIER: *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII.* Ediciones Turner, Madrid, 1976, 199 págs.

A una sostenida labor de hispanista, el profesor M. Chevalier viene a añadir un nuevo trabajo: *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII.* En sus palabras preliminares queda esbozado el objetivo general y a largo plazo que enfrenta el hispanismo: la elaboración de una historia de la cultura española del Siglo de Oro. Tal tarea se impone para un devenir inmediato, toda vez que se ha logrado ya consolidar una historia científica de la literatura española de igual período, aun cuando ella pueda adolecer de imperfecciones. Acotando el objeto particular de su estudio, M. Chevalier advierte la falta de estudios específicos dedicados al fenómeno de la lectura en la España de los siglos XVI y XVII, y presenta su libro como un intento, aunque sea parcial, por llenar este vacío cultural. Dentro de una materia tan amplia, M. Chevalier ha procedido, como es natural, a deli-

mitar el campo de su investigación, concretándose sólo a la literatura de entretenimiento, aun cuando la metodología propuesta pueda hacerse extensible a otros sectores de la cultura. Una suerte de introducción general más cuatro estudios sobre problemas particulares le dan forma al libro, que a continuación pasamos a reseñar.

El primer estudio de carácter teórico, «Problemas generales y cuestiones de método», aborda tres aspectos: «El público», «Inventario de bibliotecas particulares» y «Otros métodos». En cuanto al primero plantea el problema de la lectura en el Siglo de Oro y gira en torno a tres preguntas básicas: ¿quién sabe leer?, ¿quién tiene la posibilidad de leer libros? y ¿quién logra adquirir la práctica del libro?, preguntas que se corresponden, a su vez, con otros tantos fenómenos: el analfabetismo, de carácter sociocultural; el precio de los libros, de índole económica, y la falta de interés por la lectura, de orden cultural. La primera pregunta recibe una respuesta concluyente: «Un 80 por 100 de la población española, por lo menos—todos los aldeanos, la enorme mayoría de los artesanos—, queda excluida, por el único motivo del analfabetismo, total o parcialmente, de la práctica del libro» (pág. 19). Sólo es posible encontrar lectores de libros en estamentos sociales como el clero, la nobleza, los «técnicos» e «intelectuales», los mercaderes, una parte de los comerciantes y artesanos, y entre los funcionarios y criados de mediana categoría. La respuesta a la segunda pregunta está en directa relación con el precio de los libros y la capacidad pecuniaria de sus potenciales interesados. Queda de manifiesto que el libro era un objeto caro, lo cual marginaba a todos aquellos que sabiendo leer, sin embargo, se veían privados de su uso por razones económicas. El libro se hace, pues, privativo de unos pocos privilegiados de la fortuna—miembros del alto clero, títulos, caballeros, letrados, tal o cual mercader—, cuyo mérito reside en que fomentan sus ocios con cierta afición por la literatura de entretenimiento. A la tercera pregunta se responde aduciendo la falta de interés por la cultura y la lectura de libros de entretenimiento de que adolecen, en general, caballeros, mercaderes y comerciantes y artesanos, quienes disponiendo de posibilidades culturales y económicas, no dedican sus ocios a la lectura. Uno se pregunta en este punto si no resultan convincentes para M. Chevalier las razones que aduce A. Castro para explicar el porqué de este inmovilismo cultural. La práctica efectiva del libro es privilegio de clase y, por tanto, sólo alcanza a un grupo social minoritario: letrados, hidalgos o clérigos, quienes son los únicos que cuentan con los recursos económicos y las motivaciones culturales como para tener verdaderas bibliotecas.

En el siguiente apartado, «Inventario de bibliotecas particulares»,

M. Chevalier nos ofrece una lista de los inventarios de bibliotecas particulares de la España de los siglos XVI y XVII que se han estudiado y publicado hasta la fecha, lo cual permite adelantar algunas conclusiones de carácter provisorio, en razón de lo incompleto de estos estudios. No obstante, el método de inventario adolece de ciertos reparos, que Chevalier hace notar: quedan al margen del estudio cuantitativo de inventario cuestiones como el hecho de que un hombre culto bien puede no tener muchos libros; porque se pueden leer muchos libros que nunca llegaron a poseerse; porque el gusto evoluciona, y las preferencias de antaño no suelen ser las presentes, lo cual hace que uno se desprenda de aquellos libros que ya no le llenan el gusto. Además, el método de inventario no toma en cuenta el manuscrito que circuló como vehículo de la literatura, ni tampoco el hecho que parte de la materia novelesca circuló también en forma oral. De todos estos justos reparos, M. Chevalier concluye que el estudio de las bibliotecas «no representa el único método científico valedero para definir las aficiones literarias de los lectores del Siglo de Oro». Bajo el apartado «Otros métodos», M. Chevalier destaca las fructíferas posibilidades que ofrecen al investigador las declaraciones de los pasajeros a las Indias, que informan de los libros que llevan consigo; las relaciones de fiestas y regocijos públicos; los libros de *avisos* y *noticias;* las autobiografías, que permiten conocer las aficiones literarias de sus autores; el examen de la correspondencia particular, y, por último, el estudio sistemático de los tratados de poética y retórica, piezas liminares, comentarios de textos, así como las obras literarias propiamente dichas. La investigación orientada en tales direcciones tiene la innegable ventaja de revelarnos, de un modo diríamos *existencial, cómo leían* nuestros antepasados, cosa que el seco método de inventario deja en penumbra.

El primer estudio particular: «El público en las novelas de caballerías», plantea el interesante problema de la clase de público a que dicha producción novelesca estaba destinada. M. Chevalier deja en claro que este público no puede ser otro que el cortesano y aristocrático, porque esta literatura es portadora de sus valores de clase—«de buena casta», que dirá don Luis Zapata en su *Miscelánea,* 85, I, página 209—y es fiel reflejo de una sociedad encastada y unanimista. Es también literatura de compensación y de evasión: el mundo caballeresco y andante ha dejado de ser para sublimarse en nostalgia frente a la realidad avasalladora y prepotente de la Corte y de la institución monárquica.

El segundo estudio particular, «La épica culta», como el anterior, ilustra el hecho de que la épica culta es creación y afición de la clase dominante en un momento en que triunfa el nacionalismo español del

siglo XVI. Un público extenso, formado principalmente por caballeros, fue su destinatario, los cuales se sentían honrosamente representados por las hazañas de sus iguales, capitanes y conquistadores. El público docto, a su vez, supo apreciar en la épica culta un alarde retórico que contribuyó no sólo a enaltecer el género, sino también a definir con mayor precisión el público selecto al cual se dirigía.

En «La Celestina según sus lectores», el tercer estudio, M. Chevalier se interroga sobre el público receptor y lector de la tragicomedia. Los pocos inventarios de bibliotecas demuestran que son los caballeros cultos y los lectores doctos los principales interesados en la compra de este libro, el cual, dado su contenido ambiguo, se proponía como una lectura susceptible de ser hecha a varios niveles de comprensión, de acuerdo con la índole y la preparación intelectual de su eventual lector. De esta ambigüedad moral inherente a la tragicomedia resulta que hay tantas lecturas e interpretaciones como lectores, polarizándose la cuestión en los siglos XVI y XVII entre aquellos que reconocen en ella un fondo de moralidad, y los que le niegan tal calidad estimándola moralmente peligrosa.

El último estudio: «El problema del éxito de *Lazarillo*», discurre en torno al problema paradojal de la extensa difusión de la materia del libro y el escaso número de sus lectores reales. Chevalier nos brinda una clara explicitación de tal paradoja. *Lazarillo* irrumpe en el mundo de caballeros y cortesanos, habituados a una literatura ideal, como una nota discordante que entretiene por su disonancia. Cortesanos y caballeros jamás podrían sentirse identificados con los valores y las «proezas» de un tal personaje del común. Y, sin embargo, fuerza es reconocerlo, el librito alcanzó una influencia popular considerable, a pesar de ser poco leído, gracias a su carácter de *liber facetiarum*. La serie de historietas divertidas de innegable ascendencia folklórica se prestaban para ser contadas y, por tanto, divulgadas oralmente, no como materia seria, sino como cosa de burlas, porque como tal entendieron la obra los lectores del siglo XVI.

Los certeros análisis del profesor M. Chevalier arrojan conclusiones que nos parecen convincentes y coherentes respecto de sus presupuestos teóricos y metodológicos. Su preocupación por identificar a quiénes leían y cómo se leía en la España de los siglos XVI y XVII prueba ser un camino fructífero y que, sobre todo, estimula a seguir ahondando la investigación en tales direcciones.—*WILFREDO CASANOVA (Université de Bordeaux III. Explanade des Antilles. Domaine Universitaire. 33045. TALENCE. Francia).*

ABELLAN, JOSE LUIS: *El erasmismo español. Una historia de la otra España.* Ed. Gráficas Espejo, Madrid, 1976.

La negación de un Renacimiento filosófico español ha sido una constante, tanto entre pensadores autóctonos como extraños. El profesor José Luis Abellán, siempre preocupado por los temas-problema de nuestro pensamiento publicó hace algún tiempo un nuevo libro: *El erasmismo español,* que ha venido a proyectar sus haces de luz sobre la teoría afirmativa de la existencia de un auténtico Renacimiento español.

Pero además de darse Renacimiento en España, «en algunos aspectos—nos dice Abellán—tiene incluso aportaciones propias y originales de su genio al espíritu renacentista. La novela picaresca es, sin duda, una de esas aportaciones características» (pág. 27).

El profesor Abellán no se dedica en su ensayo a hacer afirmaciones gratuitas. Desde sus primeras líneas trata de probar que en España se produjo Renacimiento precisamente a través y por obra y gracia del erasmismo, «demostración palpable e inequívoca de que existe un Renacimiento filosófico español, tantas veces negado incluso por eruditos de alto fuste» (pág. 12).

Y en otra parte, respecto a la cronología de los inicios del Renacimiento, afirma que «el Renacimiento en España no empieza realmente hasta los Reyes Católicos; antes de 1474 no puede hablarse más que de algunos antecedentes—importantes, sí—, pero que todavía no dan espíritu a una época. El siglo XV es la época de la creación de bibliotecas en casa de los nobles y de las dos grandes cortes humanistas: la de Juan II de Castilla y la de Alfonso V en Nápoles, que darán la pauta de lo que después va a ser la Corte de los Reyes Católicos» (página 35).

Es importante constatar en la obra del profesor Abellán que el estancamiento de las ideas renacentistas durante el período del reinado de Isabel y Fernando se debió «a las directrices religiosas implantadas por los Reyes Católicos» (pág. 39), que asfixiaron el desarrollo, el cual podía haberse visto incrementado mediante el comercio con el Nuevo Continente y la importación de riquezas, que hubieran creado una industria floreciente. Las causas de que no fuera así hay que ir a buscarlas en esas directrices religiosas ya señaladas y como una consecuencia lógica en el hermetismo propio del espíritu de «cristiano viejo». «El triunfo del cristiano viejo—señala Abellán, citando a Pierre Vilar—significa cierto desprecio del espíritu de lucro, del propio espíritu de producción, y una tendencia al espíritu de casta. A mediados del siglo XVI, los gremios empiezan a exigir que sus miembros prueben

la limpieza de sangre: mala preparación para una entrada en la era capitalista» (pág. 40). En otra parte alude a las famosas unidades conquistadas por los Reyes Católicos y que sirvieron para asentar las bases de su nuevo estado, «todo ello creado con medios más o menos criticables—algunos de ellos mucho, como la Inquisición y las coacciones contra moriscos y judíos—, revelaba un alto sentido del destino nacional, que a raíz del descubrimiento de América adquirió un fuerte carácter misional» (pág. 36).

Lo malo es que todo este estado de cosas no cambió en los reinados siguientes, sino que incluso en algunos se acentuó: «La prolongación durante todo el siglo XVI de la política religiosa iniciada por los Reyes Católicos fue nefasta para todo el futuro español hasta nuestros días; lo peor es que esa política no sólo se prosiguió, sino que durante el reinado de Felipe II aún se hizo más dura e intolerante, debido a la reacción creada por el luteranismo, por un lado, y contra el erasmismo, por otro, lo que llevó a una falsa interpretación contrarreformista de las directrices del Concilio de Trento» (pág. 40).

Estas ideas del profesor Abellán, sin duda certeras, se vienen apuntando por algunos otros autores como causa de todos los males que durante siglos han aquejado y aquejan a España, entre ellos el económico: «Quizá el hecho de más trascendencia de todos los señalados sea la ausencia en España de una aristocracia comercial e industrial, que sería la base de esa burguesía impulsora de las actividades renacentistas en otros países» (pág. 41). Y respecto a la cultura, la ciencia y la filosofía baste recordar las palabras de Sánchez Albornoz, que cita el profesor Abellán, al respecto: «No cabe negar el daño tremendo producido por el temor a la Inquisición en la devoción de los hispanos por el saber. Impidió con rigor el libre vuelo de las meditaciones filosóficas o de las especulaciones que de algún modo pudieran topar con las vidriosas cuestiones de la fe. Contribuyó indirectamente a sangrar el caudaloso potencial de curiosidad intelectual que el humanismo y los descubrimientos habían creado en los peninsulares. El Santo Oficio no pudo incidir a las claras en el desarrollo de las matemáticas, la cosmografía, la geodesia y física del globo, la botánica, la farmacopea, la medicina, etc. Pero por vía indirecta contrarió su avance al debilitar el entusiasmo por la captación de nuevas verdades, la confianza en las fuerzas cognoscitivas del hombre y su ansia de bucear en el misterio de la vida y de la naturaleza. La inquietud que suscitaba el temor al posible desviarse del camino real de la ortodoxia hubo de frustrar vocaciones y apagar entusiasmos. Y no dejó de contribuir al aislamiento cultural de los españoles, que fosilizó la vida intelectual del país, y a la

rápida declinación de las universidades peninsulares, que llegaron a ser parodias de las que había conocido la época humanista» (pág. 45).

A pesar de todo, en el ensayo de Abellán queda a salvo la existencia del Renacimiento filosófico español, y eso gracias a la savia de la influencia erasmista, ya que «el erasmismo es fundamental y primordialmente un movimiento de carácter religioso, y cuyo fin es la renovación de una espiritualidad que había caído muy bajo en la Edad Media» (pág. 51).

El formalismo y la rigurosa estrechez dogmática paralizaba la auténtica vida de la Iglesia en el siglo XVI, y por ello las doctrinas de Erasmo venían a llenar de calor la entraña medular de la vida cristiana. La perfección para Erasmo radica en la autenticidad de la vida interior. El escritor de Rotterdam no veía en la Iglesia la sociedad jerarquizante y formalista que era entonces, sino a la comunidad de bautizados, Cuerpo Místico de Cristo, pueblo de Dios...

«El mensaje erasmiano—dice Abellán—se resume en un predominio de las virtudes de la sencillez, intimidad, humildad, caridad, amor y, en definitiva, vuelta al espíritu evangélico, rechazando todo lo que se le opone. Se busca así la inserción del cristiano en un nuevo orden espiritual mediante la vivencia profunda de virtudes cristianas, que propician, a su vez, la vivencia comunitaria del Cuerpo Místico de Cristo» (pág. 75).

Dice Pedro Rocamora que para entender a Erasmo desde nuestra perspectiva de hoy podría definírsele como un librepensador del siglo XVI. De aquí que sus doctrinas llevaran a los autores españoles a las posturas más encumbradas y dispares, como los Valdés o los Luises, por citar algunas figuras, tan opuestas y, sin embargo, tan afines por el soplo erasmiano en sus obras. «Toda la meditación erasmiana gira en torno al hombre: su lugar, su deber, su función en el mundo, su relación con los demás seres. Es cierto que en todo ello desempeña especial papel la vinculación a Dios, pero aun en ésta se hace hincapié en el lado humano más que en el divino» (pág. 122).

En su libro nos descubre el profesor Abellán primordialmente que el movimiento erasmiano tuvo también profundas repercusiones en nuestra evolución filosófica, como el tema del Cuerpo Místico, la idea del príncipe cristiano, cierta tendencia hacia el neoesteticismo, el movimiento antimaquiavelista... «Me parece—señala el autor—que la preocupación por las notas señaladas—el hombre, la libertad, la experiencia son las características más destacadas de las implicaciones filosóficas del erasmismo» (pág. 125). Con esto queda claro que Abellán ve en el erasmismo no sólo un movimiento religioso, sino que descubre «su significación múltiple: cultural, política, filosófica» (pág. 51). Por ello, la

influencia erasmista tiene múltiples manifestaciones en el pensamiento español y se dan los fenómenos de Juan Luis Vives, Fernán Pérez de Oliva, Miguel Servet, Huarte de San Juan, etc., símbolos todos ellos de la filosofía renacentista española, que evoca Abellán en su obra.

La Cátedra de Historia de la Filosofía Española de la Universidad Complutense es el mejor aval para este ensayo de José Luis Abellán, ya que él ha buceado de modo constante por estas aguas profundas y poco o mal exploradas. «La influencia del erasmismo—dice—fue muy profunda en la segunda mitad del siglo XVI e incluso hasta bien entrado el XVII. De otra forma, a veces más soterrada, pero no menos profunda, el movimiento erasmista ha llegado de algún modo hasta nuestros días» (pág. 52).

En otra parte de la obra, concretamente en el prólogo, Abellán afirma que el erasmismo fue el último gran movimiento europeísta español antes del fenómeno que Ortega y Gasset ha llamado la «tibetanización» de España. La gran figura del Renacimiento filosófico español es, sin duda, Juan Luis Vives. El profesor Abellán concluye que si Vives es la magna figura filosófica del erasmismo español, y el erasmismo es inseparable de nuestro Renacimiento, la conclusión se hace inevitable» (pág. 129). Nos encontramos con la existencia de un Renacimiento filosófico español.

Hasta ahora no se había señalado el eco del pensamiento de Erasmo en el de Vives: «no se ha insistido lo suficiente sobre el carácter fundamentalmente erasmista de su pensamiento». Marcel Bataillon desecha su estudio al comienzo de su libro con estas ligeras palabras: «entre los españoles que fueron impregnados por Erasmo, los dos más ilustres quizá, Juan Luis Vives y Juan de Valdés, no se estudian aquí sino de manera muy especial. Vives, a partir de sus años de estudiante en la Sorbona, pertenece a Europa. Valdés, durante los años fecundos de su existencia, pertenece a Italia» (pág. 130). Abellán nos descubre el hálito renacentista erasmista que hay en el filósofo levantino porque en él se encuentra la preocupación humanista, el sentido crítico y el retorno a los clásicos, esencias del Renacimiento. «La característica renacentista de Vives se impone a todas luces; es una avanzadilla en actitudes y en doctrinas de lo más típico del Renacimiento: la crítica de la autoridad, la preocupación por el hombre, la vuelta a las fuentes clásicas, la prédica de la observación y la experiencia, el espíritu crítico y curioso de todas las novedades, hasta el punto de ser precursor en múltiples aspectos de doctrinas que se van a convertir pronto en tópicos de la época» (página 129).

La tarea principal de Abellán en esta obra, como ya hemos dicho, es la prueba de la existencia de un Renacimiento filosófico español;

pero además de la influencia en los valores religiosos, apunta otras derivaciones de la corriente erasmiana «en el sentido de universalidad, presente en gran parte de nuestra política y en casi todo nuestro pensamiento...». En este sentido—añade—, «la deuda del pensamiento español para con el erasmismo es inconmensurable» (267). La influencia erasmista en el campo de la cultura queda reflejada en el libro de Abellán apuntando a la obra de Cervantes, más concretamente en el *Quijote,* idea ya expuesta por Américo Castro y Marcel Bataillon como principales autores.

La obra del profesor Abellán es un punto de llegada con unos objetivos bien definidos que han logrado probar su tesis, pero su estudio servirá también de punto de partida para otras obras, por las imbricaciones, sugerencias y ramificaciones que conlleva su postura. El Renacimiento filosófico español, merced a esta obra, puede quedar definitivamente admitido, y hasta puede que se le reconozca a Erasmo lo mucho que le debemos si, por fin, hemos perdido el espíritu de inquisidores que llevamos dentro cada español.—*ENRIQUE RIOS.*

ANA MARIA FAGUNDO: "VIDA Y OBRA DE EMILY DICKINSON"

Este libro, que constituye una biografía crítica y un análisis profundo de la poesía de Emily Dickinson, uno de los mejores poetas líricos de los Estados Unidos, recoge sobre sí el interés de penetrar el universo de la autora por las vías más íntimas y más reveladoras. En efecto, durante más de medio siglo, la crítica dickinsoniana, en su deseo de invadir con suficiencia aquel orbe poético, consideró los aledaños de su esfera privada, como pudieron ser los testimonios de sus contemporáneos, las cartas familiares e incluso aquellos datos socioculturales que de alguna manera incidían en la concepción de la existencia que mostrara en sus versos. Sin embargo, aquel método extensivo caía en la vieja trampa de dejar tapias afuera el verdadero huerto recoleto del pensar y el sentir dickinsonianos. En este punto es donde la tarea de la biógrafa ha venido a llenar felizmente la laguna exegética más grande en las literaturas críticas o estudiosas acerca de la poetisa Emily Dickinson. Nos dice Ana María Fagundo, en el *Prefacio* de su libro: *que yo sepa, hasta ahora no se ha intentado seguir a Emily*

Dickinson a través de su prosa epistolar[1], y más adelante: *creo que una lectura atenta y cronológica de las mismas* (sus cartas) *es la mejor manera de acercarse a la enigmática y elusiva mujer que fue Emily Dickinson*[2].

Observemos que las preocupaciones de Ana María Fagundo, desbordando la mera cuestión crítica de la biografía ideal, asumen en su origen los aspectos más puros de una estilística genética. Ha visto que no sólo vida y obra aparecen estrechamente vinculadas en la poetisa norteamericana, sino que pueden observarse concretas relaciones paralelas entre su prosa epistolar y su poesía; ello ocurre así tanto en la sustancia temática como en la estilística. A la luz de la estilística genética o estilística del individuo este último aserto podría parecer obvio y, sin embargo, no lo ha sido durante varias décadas de crítica dickinsoniana. ¿Cuál ha sido la causa? ¿Cómo fue que, en este caso «Dickinson», Ana María Fagundo y sólo ella ha sabido encontrar la aguja en el pajar? Dejando aparte, siquiera sea eventualmente, los indudables méritos de vocación y de talentos críticos que concurren en la autora de este libro, conviene remontar el pensamiento a un sistema de causas en cuyos resultados actuales este método crítico que sigue Ana María Fagundo queda históricamente implicitado.

La muerte de Emily Dickinson, el 15 de mayo de 1886, en las postrimerías de una primavera tenebrosa que arrastró hasta la tierra su corazón jugoso, ocurre bajo un ámbito de transformaciones gigantescas en el estudio de las lenguas y las literaturas. A principios de siglo, bajo la influencia de Karl Vossler, el filólogo vienés Leo Spitzer estaba concibiendo ya una crítica literaria basada en los caracteres estilísticos de la obra. Del análisis del estilo colectivo individualizado (estilo de género, de época, etc.: todas las artimañas, taxidermias y tropelías groseras de la historia literaria positiva, que más tarde habría de arrinconar la inteligencia estructural de aquellas obras), se pasaría gloriosamente al análisis de los estilos individuales (autor, obra), con lo cual se inauguraba un concepto singularista, diríamos romántico, en los quehaceres críticos: cada expresión es un estilo, y cada estilo constituye una desviación expresiva. Pero, además, cada desviación se corresponde con un diferencial de medio, de cultura y, sobre todo, de temperamento. Cada literatura es diferente, porque también es diferente cada creador de ella. Henos aquí que inopinadamente los factores psicoanalíticos del arte e incluso los considerados de matiz psicosomático entran en liza franca, en esa nueva concepción personalista, neta y totalitaria del

---

1 Ana María Fagundo: *Vida y obra de Emily Dickinson,* Col. Agora, Alfaguara, Madrid, 1972, 194 págs. *Prefacio,* pág. 15.

2 *Vid. Vida y obra de Emily Dickinson, op. cit. Prefacio,* pág. 15.

estilo. Leo Spitzer se pregunta: *¿Ha puesto Molière sus propias desdichas conyugales en la «Ecole des femmes»?*

Ana María Fagundo parece haberse preguntado qué clase de desdichas íntimas, de cuitas metafísicas, de asombros y dolores terrenales vertió Emily Dickinson en su profusa e inigualable poesía. Es evidente el gran amor sentido por nuestra biógrafa hacia esa poesía y esa vida. Y no es casual entonces que entre un haz de críticos ella sola se haya determinado por el empleo más exhaustivo de los modernos métodos de la estilística genética. En su *Linguistic and Literary History,* Leo Spitzer, bajo el candil iluminante de Bergson y de Croce, preconiza que toda obra es única e inconmensurable con cualquier otra obra. Su análisis auténtico no acepta, finalmente, sistemas de asociación dialéctica (más propios de la historia literaria positiva), sino un sistema estructural que, ante todo, busca el verdadero espíritu de su creador, que es el meollo vivo y el principio de cohesión interna de la obra. Podría decirse que, en este plano de la indagación, el contexto de cada particular literatura es exactamente la propia literatura. *Vida y obra de Emily Dickinson* es, pues, no una biografía o una crítica, sino un documento estructurado en donde cada uno de sus datos (históricos, socioculturales, psicológicos, etc.) se corresponde internamente con los otros, en la armonía del mundo «Dickinson». Mas penetrar en ese mundo exigía una total entrega, un gran amor, algo realmente innombrable, aunque Spitzer lo denominara *voluntad de simpatía.*

La existencia social de Emily Dickinson, cada vez más exigua y fantasmal, al correr de los años de su vida, hacía necesaria la invasión (respetuosa, honda y afectiva) de ese chinero misterioso, rebosante de figuras sentenciosas, apasionadas, lúgubres, que constituye su prosa epistolar. El desarrollo de esa prosa, cada vez más escueta y esencializada, se identifica justamente con aquellos procesos de interiorización de su poesía que observaron los críticos. Sus cartas, que rezuman los contenidos ideológicos y la visión del mundo de su grandiosa lírica, componen un presupuesto ineludible para la fijación de los valores filológicos que encierra su poesía. Verdaderamente, la lectura de sus cartas introduce cordial e interesadamente en una atmósfera de significados relevantes, sin la cual no sería perfectible la determinación y exégesis de los campos semánticos tendidos por sus textos; de otro lado, las recurrencias paisajísticas, prosopopeyas y relaciones significativas, regadas generosamente en su enjundiosa prosa epistolar, son buen preliminar para el conocimiento inteligente del sistema de asociación simbólica que, inserto en la poesía dickinsoniana, toma cuerpo en metáforas, alegorías, sintagmas de accésit de metafísica. Mas lo auténticamente decisivo, en el método crítico de Ana María Fagundo, en esta cala honda

de sus epístolas sinceras, sin duda alguna estriba en haber determinado así aquel principio interno de cohesión de su poesía, eso que Leo Spitzer llama su «*etymon* espiritual», y que constituye, según Pierre Guiraud, *el común denominador de todos los detalles de la obra, el que los motiva y los explica* [3]. Así, tomando como material documentario el libro *The Letters of Emily Dickinson* [4], cuya experiencia lectora imaginamos por igual científica y afectiva, objetivante y participadora, Ana María Fagundo nos conduce desde sus cartas hasta su poesía. Bástenos agregar que este transporte sabio, adicionante y exhaustivo coloca a la autora de este libro en una alta cota (hermosa por iluminadora del espíritu, valiosa por la calidad de sus juicios): una muy larga cota entre los logros más auténticos de la literatura crítica.

El libro se organiza en dos partes que, aunque siempre recurrentes a la poesía dickinsoniana, atienden minuciosamente, la primera, a la vida de la poetisa y, la segunda, a su obra lírica. En la primera parte, se ocupa su capítulo inicial en la somera descripción del pueblo de Amherst, situado en el valle de Connecticut, donde naciera, viviera y muriera Emily Dickinson; también describe a la familia Dickinson, de tono puritano y pragmático. El segundo capítulo tiene por objeto los años que componen la adolescencia y primera juventud de Emily (1842-1855). El tercero, a la maduración de su conciencia artística y de sus medios expresivos. El cuarto y último capítulo glosa las etapas finales de su vida, en las que la poetisa encontrará el amor, el reconocimiento del valor de su poesía y esa presencia siempre amenazante, como una sombra fiel y vieja, en su existencia y en su obra: la muerte meditada, cantada, aborrecida.

La segunda parte de este libro, consagrada al estudio específico de la poesía de Emily Dickinson, se vertebra en cuatro capítulos. El primero de ellos pretende la historificación de toda la profusa crítica suscitada por su lírica, desde la primera aparición de sus poemas en 1890 hasta 1970. Por otra parte, Ana María Fagundo expone las opiniones antagónicas que en su obra ha encontrado. El primer libro de la poetisa divide ya el juicio en dos corrientes generales. De una parte, los críticos norteamericanos saludan la originalidad y la pujanza de su inspiración, aun reconociendo ciertos defectos técnicos en la factura de sus versos; de otra parte, la crítica británica, más formalista y rigurosa respecto del vehículo expresivo, denuncia su inapropiada técnica poética, sin tomar en consideración otros valores estilísticos contenidos en su lírica. Cierto es, Emiliy Dickinson—como puntualiza la autora—*no*

---

[3] PIERRE GUIRAUD: *La estilística*, Edit. Nova, Buenos Aires, 1970.

[4] THOMAS H. JOHNSON y THEODORA WARD: *The Letters of Emily Dickinson*, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1958. Cit. por ANA MARÍA FAGUNDO.

sigue las reglas tradicionales del buen escribir versos, pero su forma de poetizar no está exenta de cierto método y de cierta voluntad estilística. Su inspiración poética le dicta una forma, un módulo idóneo donde se vierten las palabras [5]. En este punto es donde la estilística genética, auxiliada por las cartas de la poetisa, entra eficazmente en juego; en una carta dirigida a su amigo Joseph Lyman, recogida en *The Lyman Letters,* Emily le declara que para ella no hay nada más poderoso que las palabras. Y así vemos que para esta poetisa, sustantiva y ontológica por excelencia, la creación constituyó siempre un esfuerzo, lamentando no poseer el talento necesario para vestir a sus poemas con la palabra más gloriosa y fresca que le dictase su imaginación. Su preocupación por la palabra, por su poder semántico que accede a los significados esenciales, le hacen ver su oficio como un destino grande y responsable. Ella misma ha cantado: *Este era un Poeta-Aquel/que destila de las cosas ordinarias/su significado más profundo* (Poema 448). Sucede, pues, que en su poesía la *semantización* de aquellas vagas apetencias del corazón humano, de aquel hondo misterio de la existencia breve, de la oscura carcoma de la muerte, le ofrecen un quehacer más perentorio que aquella encarnadura subsidiaria de las cuestiones métricas y las formalidades expresivas. Para Emily Dickinson lo importante es lo que se dice y no cómo se dice. El verbo es el principio y el final, el accésit y la salvación. Y siempre será así, porque *Una Palabra dejada descuidadamente/en una Página/puede estimular a un ojo/cuando su arrugado autor yazga/en perpetuo reposo* (Poema 1.261).

En el capítulo segundo estudia Ana María Fagundo la temática de la poesía dickinsoniana. Es lo que constituye la cosmovisión o ideología de la autora. Dios y su silencio, la constante presencia de la muerte, el amor como gloria y dolor, la confortación de la naturaleza, son los cuatro pilares en que, según Ana María Fagundo, parece sustentarse la representación dickinsoniana del mundo y la existencia. Algunos críticos quisieron ver a Emily como una poetisa mística. Pero en ella no existe misticismo. No puede aceptar ciegamente aquella fe que la puritana tradición de su familia y de su sociedad le deparan. Tampoco puede olvidar a ese Dios al que le habla, a veces, con desaliento, angustia o ironía. Es frecuente el sarcasmo en sus «poemas religiosos»: Dios es el gato, y el hombre, el ratón, con el que, humillantemente, el gato juega: *¡Papá, en las alturas,/mira al Ratón derrotado por el Gato!/Resérvale en tu reino/una «Mansión para la Rata»* (Poema 61). Una poetisa tan jubilosa y tan vital como Emily dedica, sin embargo, una adición más que obsesiva al tema de la muerte. Su irresoluble enigma le atormenta, prefigurando en su poesía amplios campos semánticos (tumbas,

[5] *Vid. Vida y obra de E. Dickinson,* pág. 106.

vacíos, agonías) que establecen temblorosas tensiones frente a las formas vivas de la naturaleza: *Los párpados en el sepulcro—/Qué indiferente yace el bailarín—/Mientras las Revelaciones del Color/irrumpen e inflaman-a las mariposas* (Poema 496).

Los poemas amorosos, escritos durante el lapso que discurre entre 1858 y 1865, describen un periplo sinuoso, desde el arrobamiento jubilante hasta el entristecido desencanto. Como nos dice Ana María Fagundo, *el amor es una razón más por la que Emily ansía la vida eterna*[6], y *por eso cuando el amor le cierra a la poetisa su luminosa posibilidad, el caos es completo y Emily se hunde tanteando desesperadamente en la oscuridad*[7]. No obstante, en esas sombras de su alma, la poesía se abre camino, como una lucecita hermosa, humilde, que le da algún consuelo:

... ...
Caminaba—como si llevara—alas—
Los pies—que antes usaba—
Entonces—innecesarios—
Como las botas—a los pájaros—

Cuando de pronto mis riquezas—se encogieron,
un duende se bebió mi rocío.
Mis palacios quedaron deshabitados.
Yo—también—mendiga.

(Poema 430.)

No menor consuelo prestará a la sensible poetisa la contemplación de la naturaleza. Emily ha dejado bien patente, en sus cartas y poemas, su gran talento descriptivo, su apasionamiento y simpatía por los detalles del paisaje y sus criaturas diminutas. En ese plano, las recurrencias cosmogónicas se ofrecen como la más sincera relación (sustancialmente religiosa) entre su abierto espíritu y el misterioso cosmos; sus caracteres cíclicos, el nacimiento y muerte de las estaciones, el rodar de los remotos astros, el secreto trabajo universal de las generaciones y las destrucciones, sumen a su poesía (entre arrobada y angustiosa) en la triste experiencia temporal. Y así—nos dice Ana María Fagundo—, *al posar su pupila sobre el paisaje atentamente, Emily está también buscando una posible clave que descorra el misterio del hombre*[8].

En el tercero y último capítulo de esta segunda parte, se acomete el estudio de las peculiares maneras expresivas de la poetisa de Amherst. Es el bloque de lo que Orestes Macrí suele denominar el *drama textual* o cuestión de los textos. Esta sección del libro es la que corona y per-

[6] *Ibídem*, pág. 144.
[7] *Ibídem*, pág. 146.
[8] *Ibídem*, págs. 146 y 147.

fecciona las anteriores búsquedas del «*etymon* espiritual» dickinsoniano. Constituye así el estricto campo de la estilística genética. Las ideas de Emily sobre la poesía, su lenguaje poético, su atípica sintaxis (violentadora de los tradicionales usos del idioma), su personal empleo de la métrica, son aspectos que Ana María Fagundo considera con justa lucidez y competencia. La documentación histórica que ha aportado al respecto es suficientemente esclarecedora. Por ejemplo—puntualiza—, *George F. Whicher, en el libro varias veces citado a lo largo de este trabajo, afirma que la técnica dickinsoniana tiene su método y que la poetisa de Amherst no era en manera alguna esa ignorante provinciana de que habla Aldrich* [9].

En un escueto, pero elocuente *Epílogo,* se entrega nuestra autora a las finales consideraciones a que le conducen su trabajo. La abundante bibliografía existente sobre Emily Dickinson y la pluralidad de enfoques sobre su poesía hicieron que frecuentemente el verdadero acento y el mensaje de ella se perdieran un tanto bajo el copioso papeleo crítico. La tarea, pues, científica, humanísima, de Ana María Fagundo ha consistido en acercarnos definitivamente a la poetisa y la mujer, llevándonos por los caminos íntimos de su sentir y su pensar más entrañables. Ana María Fagundo, escritora y poetisa, profesora de Literatura española del siglo XX y miembro del Comité del Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de California en Riverside, se nos declara en este libro como una estudiosa inteligente y rigurosa y de cuyas virtudes da bien cumplidos testimonios la alta calidad de estao bra.—*RAFAEL SOTO VERGES (Illescas, 107. MADRID-24).*

DYLAN MARLAIS THOMAS, UN CACHORRO PARA EL APOCALIPSIS *

Había nacido en Swansea, Gales, el año de 1914, cuando se inventaba la llamada «guerra de posiciones» y las trincheras se abrían creciendo hasta el fondo de Europa; cuando, ya se sabe, Jorge V daba la mano a Poincaré, mientras Guillermo II hacía lo mismo con Francisco José de Austria. Nació, ya lo sabemos, cuando la decisiva batalla del

[9] *Ibídem,* pág. 180.

* DYLAN THOMAS: *Poemas completos.* Traducción de Elizabeth Azcona Cranwell. Ediciones Corregidor, Buenos Aires.

Marne, cuando comenzaba la muerte a arrebatar veintidós millones de hombres a los aliados, quince millones a los imperios centrales: treinta y siete millones de seres humanos a este mundo, que ya comenzaba a ser demasiado ancho y demasiado ajeno.

Dicen que fue un poeta precoz, que fue un artista raro y trabajó la palabra como si fuera una sustancia maleable. Dice un conocido anglicista, cuyo nombre no quiero buscar entre mis libros, que tenía un amor sensual por la palabra, que redujo a moda del día anterior la manera de Eliot y su escuela y que pese a todo nunca perteneció al grupo de los «Apocalípticos», aunque es cierto que éstos quisieron ver en él su Mesías.

Cuentan que murió en Nueva York antes de cumplir los cuarenta años; juran que fue un bebedor demasiado brutal y que, se lo andaba buscando, murió un mal día en un ataque de *delirium tremens.* Afirman que se había convertido en un ser legendario, y un amigo personal, gran poeta y buen bebedor, me contaba que llegó a divisarle en la lejanía y se arrepiente de no haberle abrazado.

Bob Dylan, ese gran muchacho norteamericano, dice que ahora se llama así por cariño a este poeta galés. A mí no me extraña nada.

Según parece, fue un poeta muy *exigente,* y a propósito de su inspiración escribió a Henry Treece:

«Una poesía mía necesita una falange de imágenes, ya que su centro es una falange de imágenes. Creo una imagen—si bien *creo* no es la palabra exacta; dejo, quizá, que "se creen" en mí emocionalmente y luego le aplico cuanto poseo de poderes intelectuales y críticos—hasta que genere otra que la contraiga; de esta tercera imagen generada por las otras dos hago una cuarta imagen contradictoria y dejo que todas choquen entre sí en el ámbito de los límites formales que me han sido impuestos. Cada una contiene en sí el germen de su destrucción; mi método dialéctico—según lo entiendo—consiste en un constante erguirse y desmoronarse de imágenes que irrumpen del germen central que es, al mismo tiempo, destructivo y constructivo.»

Fue un visionario. Renovó totalmente la poesía inglesa de su tiempo. Terminó la copa y... se fue.

Ahora, tras muchos años, llega a mis manos una edición de sus poemas completos, es decir, una edición *en castellano* de toda su obra poética. Doscientas veintitrés páginas traducidas, prologadas y anotadas por Elizabeth Azcona Cranwell y publicadas en Argentina por Ediciones Corregidor. La portada es bastante sugestiva: se ve a Dylan Thomas vistiendo suéter negro y jersey de lana gruesa; en la mano derecha sostiene su copa, inseparable amiga; tiene los ojos algo perdidos en un punto desconsolado y su rostro joven parece como si nos dijera que algo vuela

dentro de este ser que algún día será reconocido como uno de los genios de la poesía en cualquier lugar de este planeta, que cuando él nacía se dedicaba a perseguirse mordiéndose la cola, y de momento no aprende otra cosa.

Dylan Thomas. Todo un «visitante». Todo un «cachorro». Todo un poeta «en la dirección del comienzo».

Dylan Thomas. Capaz de afirmar que no consideraba la Poesía como Arte ni Oficio, ni como la expresión rítmica y verbal de una necesidad o premura espirituales, sino, simplemente, como el medio para un fin social, «siendo dicho fin la consecución de un estado en sociedad lo bastante sólido como para justificar que el poeta tienda a eliminar o se deshaga de ciertos amaneramientos, fundamentales en un primer período, en el habla, la indumentaria y la conducta». (Después hablaría de ingresos económicos—¿es cierto que su mujer le persiguió a propósito de la esterlina?—, y aclararía que no pretendía preguntarse si la poesía es cosa buena en sí misma, sino tan sólo si puede convertirse en un buen negocio: las respuestas las tenemos todas en su final biográfico.)

Cuando yo era demasiado joven, demasiado ingenuo, demasiado imbécil y demasiado bohemio (lo que quiere decir que sigo siendo todas esas cosas, pero en una escala inferior) me preguntaba qué podía ser más desconsolador que una gran ciudad. Y de pronto, cuando ya tengo una respuesta, leo en el prólogo escrito por Elizabeth Azcona la que buscaba entonces: «Tomemos al azar *Ceremony After a fire raid,* que por su contenido se tradujo como *Ceremonia después de un bombardeo.* Nada puede ser más desolador que una ciudad devastada.»

Perdonad
nos perdonad
nos vuestra muerte que los seres que soy los creyentes
tal vez la sostengamos en un diluvio inmenso
hasta que brote sangre,
y el polvo cante como un pájaro
mientras se expanden las semillas y vuestra muerte crece por nuestro corazón.

Este es un fragmento del poema que, como aclara la traductora, desemboca en una celebración ritual donde se invierte el proceso seguido por Dylan Thomas en los poemas anteriores: «En lugar de aludir a la muerte como una forma que acecha dentro de la vida, esta vez es la vida que renace desde la muerte.»

... ...
Las misas del mar,
las misas del mar bajo,
las misas del mar que engendra niños

irrumpen como una fuente y entran a colmar para siempre
gloria, gloria, gloria,
el reino final y destructor del trueno de la génesis.

Dylan Thomas fue un hombre preocupado por todo esto que llamamos «vida». Rebelde, llegó a la *fe* sin pasar por el purgatorio de la duda. Eso nos dice Elizabeth Azcona. Y añade: «Bardo en el viejo sentido de la palabra, a la manera de François Villon o de su compatriota medieval Dafyd Ap Gwillin, se vuelve a la leyenda que conserva la fuerza de lo primitivo y permanece como patrimonio del hombre.»

Era necesaria esta edición de los *Poemas Completos* del galés. Era necesaria, pues, tras mucho tiempo; desistí de buscar por todas partes una edición en castellano. Agradezco a Elizabeth Azcona su trabajo como deberán agradecérselo otros.—*JUAN QUINTANA (Pob. Abs. Orcasitas, bloque 6, núm. 1, 1.º izq. MADRID-26).*

"LAS GUERRAS DE NUESTROS ANTEPASADOS", DE MIGUEL DELIBES

La sumisión. O sea una variada y extensa gama de sumisiones. Esta viene a ser la temática, a mi parecer, de la obra. De una obra profunda, inquieta, casi simple, imposible, grandiosa, mediatizada por los condicionamientos ambiguos de un protagonismo dual. Un protagonismo, casi externo, alejado de la propia acción de los sucesos, limitador, inconsecuente, necesario forjador del amplio dilema que página a página va desglosando impresionantes historias entrelazadas y configuradoras de una biografía, una sola biografía que hace resucitar vidas y violencias que el tiempo se había encargado de olvidar. Son dos personas, el doctor Burgueño López y el recluso Pacífico Pérez, quienes hablan noche tras noche, y en el despacho del primero, con una copita de anís por medio, y poniendo sobre el tapete intrascendencias vitales. Su protagonismo, por otra parte, construye un universo impresionante, con la tragedia como base y con apariencias de simple drama rural al que se concatenan extrañas circunstancias para proporcionar un final no premeditado.

En *Las guerras de nuestros antepasados* [1], Miguel Delibes, planteando una necesaria trama desnuda de aditamentos estériles, inventa un escenario desierto y mudo de acción y decorados y coloca en él dos per-

[1] MIGUEL DELIBES: *Las guerras de nuestros antepasados,* Ediciones Destino, Barcelona, 1975.

sonajes, casi insólitos por lo imprescindible de su actuación, quienes a través de la técnica de psicoanálisis van gravitando sobre los interminables sucesos que harán posible la historia. Uno, el doctor Burgueño, actúa como receptor de un mundo cerrado. El otro, Pacífico Pérez, es el transmisor de todo un sistema de violencias sencillas que se van descubriendo como algo natural surgido de las propias dificultades de convivencias rutinarias y por ello habituales. Y tanto al ser descubiertos los hechos como al ser mostradas las particularidades que los suscitaron se advierte que la construcción de ese mundo aparentemente utópico y, por otra parte, profundamente racional y razonable obedece a las naturales complicaciones que trae consigo toda vida en sociedad. Así es como anclajes en el pasado y saltos hacia un futuro completamente endeble se enfrentan continuamente con un presente vago y dilatorio, en el cual la pasividad y la pereza no hacen más que desmentir la posibilidad de una nueva configuración del destino. A través de toda la obra, la sumisión a diferentes compromisos creados voluntariamente no hace más que mostrar la débil naturaleza humana que va doblegándose ante las circunstancias de una cotidianeidad no calculada, pero siempre precisa y con objetivos concretos en la configuración de las existencias que van desfilando por las páginas del libro.

Casi treinta años de la vida de un escritor no son fáciles de enjuiciar, pero lo cierto es que, en Miguel Delibes, desde aquella obra densa y extraña por su realismo inquieto que se titulaba *La sombra del ciprés es alargada,* hasta la que ahora comentamos, ha seguido una línea de profunda búsqueda de nuevas formas, de nuevos ingredientes, para hacer de sus obras algo atractivo e innovador. Así, el intentar agrupar en diálogos densos y completos toda la problemática de varias generaciones en pugna constante con lo diario, lo habitual, no es más que el llevar a la práctica esa necesidad de abrir canales nuevos para la expresión, que no es demasiado normal en esta hora de confusión y fácil bestsellerismo.

Se advierten en *Las guerras de nuestros antepasados* tres grandes etapas, como inmensos actos de una gran tragedia dramática, en los que la correlación generacional es importante para comprender cómo es posible que pase a través de ellos, casi sin alterarse, la figura monolítica del gran protagonista que, imperturbable, hace posible toda la trama de la obra.

Una primera etapa muestra la lucha constante de varias generaciones anteriores para atrapar a Pacífico Pérez en sus muertas grandezas y hacerle partícipe y posible emulador de glorias perdidas. Así van surgiendo las hazañas guerreras del Bisa—bisabuelo—, del Abue—abuelo—y del Padre, alrededor de los cuales aparece un coro de allegados de difícil cualificación: la abuela Benetilde, la Madre, la señora Dictrinia, el sacer-

dote don Prócoro y otros de menor entidad. Todos ellos forman el plantel imprescindible para hacer de Pacífico un ser huidizo y tímido que, precisamente por descomprometerse con cada uno de ellos, forja una manera de ser que tal vez su no injerencia en la vida del muchacho habría evitado.

Porque son circunstancias impresionantes las que ha de vivir a su lado Pacífico; circunstancias sin posibilidad de eludir o evitar. Triunfalismos de las tres anteriores generaciones de soldados rasos que creen haber salvado ellos solos un país perfectamente arruinado por las equivocaciones de sus contemporáneos. Apacibles locuras como la de la abuela Benetilde que, presa de un misticismo no diagnosticado, explica sencillamente su propio suicidio a través de una carta que ha de ir a América y volver para dar tiempo a la total consumación de la atrocidad premeditada: «Os escribo estas cuatro letras para deciros que me cuelgo de la olma de la Torca porque sois malos. Y me cuelgo por los pies porque por el pescuezo me da miedo el ahogarme.» Abandono del Padre, que persigue el dinero por un afán de posesión desmedida, haciendo casi nulas las relaciones con el hijo, Pacífico, a quien, no obstante, advierte muy en su papel de autoridad: «Sangra o te sangrarán, no hay otra alternativa.» Así transcurre la infancia de Pacífico, casi olvidado por aquellos que le conviven y, por lo mismo, pretendiendo alejarse cada vez más del mundo ya configurado y que le ve lleno de odios, de suspicacias, de infidelidades, de negaciones... Es por eso por lo que dirige sus preferencias a su tío Paco, un poco alejado del pabellón familiar y tal vez más liberado que los otros de sumisiones incoherentes y malsanas. Pero se quedan en simples preferencias, sin llegar a ser un asidero eficaz para el hombre que Pacífico necesita ser.

Puede ser la segunda etapa, con su torbellino de nuevas sensaciones, de incumplidas promesas y de prometidas libertades la que más vigor aporte a la obra, a la obra sólo, porque también sale de ella Pacífico sin demasiados cambios en su manera de ser y sin grandes deseos de transformar nada de lo ya existente. Y es precisamente por ver cómo lo prometido se va desmoronando poco a poco ante la simple presencia de las causas naturales que agotan las posibilidades de una rebelión necesaria contra sociedades caducas y convencionalismos desproporcionados. Humán del Otero era o es un pueblo con dos caseríos, como el propio Pacífico explica: «El Otero quedaba arriba, en el cerro... Abajo, orilla el Embustes, o sea, el río, estaba el Humán.» Como en una gran mayoría de pueblos y aldeas, esta diversidad de localización da lugar a la formación de dos categorías de habitantes, enemigos inconciliables por los siglos y que suelen dar pie con frecuencia a conflictos y dramas que, por otra parte, están latentes en las relaciones diarias. Es la clásica complica-

ción veronesa-shakesperiana, pero con un marco rural y donde quedan además incluidos problemas de cultura y subdesarrollo. Los jefes nominales de las banderías entre unos y otros son «el Teotista, arriba, y el Agatángelo, abajo». Alrededor de ambos se agrupan los convecinos propios, y las querellas se resuelven casi siempre con violencia ya calculada, lo que no quita para que existan sus momentos de conciliación y colaboración común. De pronto llega al pueblo, al Humán del Otero, Candi, la hermana del Teotista nada menos; mejor dicho, regresa al pueblo, imbuida de ideas que ni por asomo hubieran llegado a lugar por otro conducto. Ideas casi de escándalo para su recepción por una comunidad rural convencional y cargada de los prejuicios propios de un sistema patriarcal casi por completo cerrado, porque, según explicación de Pacífico, «la Candi, para que lo sepa, tenía en el pensamiento armar una comunidad campesina y fundar una escuela, ¿se da cuenta? Que la comunidad, por un decir, estaría compuesta por hombres y mujeres jóvenes, pero sin prejuicios, ¿entiende?, o sea, sin escrúpulos. De forma que cada chavala pudiera estar con todos los hombres y viceversa, oiga, todas las combinaciones, sin que nadie tuviera derecho a cabrearse. Por lo demás, lo que ella decía, todos arrimarían el hombro y comerían de los frutos de la tierra». La concepción del mundo de Candi, con una fachada de progresismo implacable, se alerta asimismo llena de sumisiones para acabar en la sumisión total a lo que más profundamente había despreciado: el matrimonio. Así se hartaba a renegar de una sociedad (los mayores de cuarenta, los curas...) que había cosificado a la mujer, hasta convertirla en objeto y en esclava del varón, y de pronto olvidaba sus postulados para prometer, por ejemplo: «Tú y yo, putito, nos iremos juntos muy lejos en busca de una sociedad más pura», y aunque ese deseo de escapar de la realidad sea para algo lejano a los estándares habituales, la necesidad de depender para ello de un hombre le encierra precisamente en ese marco retrógrado al que acusaba a su familia de pertenecer. Pero es precisamente a partir de Candi, que se propone liberarle de la represión y mostrarle nuevos caminos para su existencia rutinaria, cuando Pacífico modifica su sentido de la responsabilidad hasta llegar a convertirse en un ser sin ideales y sin capacidad para el sacrificio o la redención. Es decir, que la liberación de Candi lo único que consigue realmente es hundirle en una profunda pereza, de la cual, más aún a impulsos de su enfermedad, agravada por encierros y falta de aire puro, que acabará con su propia existencia. Antes de la llegada de Candi, Pacífico era un idealista. Por ejemplo, utilizaba su habilidad para extraer la miel de las colmenas «a pelo» en beneficio de quien necesitaba extraerla sin obtener por ello ninguna compensación, porque pensaba que la mejor compensación era hacer el bien; hasta que su padre intercede para recriminarle

el que él anduviese «todo el día de Dios aperreado y tú a manteles puestos a comer la sopa boba». En vista de que la guerra de Pacífico no llegaba, pues ni el sargento Metodio ni el telegrafista daban razón de ella, los mayores se sentían orgullosos de cualquier empresa que acometiera el muchacho y que demostrase que «tenía algo entre las piernas», algo que le alejase de sus angustias infantiles y demostrase al pueblo, «a los del Humán y a los del Otero», su hombría, sin olvidar el beneficio que ello pudiera reportar. Es así como «le dije a Padre que me montara un gallinero moderno, ¿entiende?, con ponederos automáticos y todo», empresa en la que habría de colaborar el Emigdio, el novio de su hermana Corina, que era veterinario. Tras la primera aventura, ocurrida en Prádanos, el pueblo ahora abandonado donde tiempo atrás habían aparecido pepitas de oro, Pacífico abandona hasta el gallinero para convertir aquel abandono en un paraíso, donde un hombre y una mujer, desnudos y apartados de las convenciones sociales, camina hacia la sumisión final de ambos. Candi suplica la solución del matrimonio, «mayormente por dar un padre a la criatura», mientras que Pacífico, inexplicablemente, opta por la violencia. Apuñala al Teotista, el hermano de la Candi, cuando aquél les descubre, «en la braña, tal que así, sentados en la hierba, como de costumbre», por haber tenido que olvidar la costumbre de subir a Prádanos, puesto que una tarde, de repente, «las ventanas, y las callejas, y las puertas, se llenaron de gente».

La tercera etapa supone una simple regresión a habitualidades permanentes. La constante privación de libertad de Pacífico, que, por otra parte, no desea evitar. El abandono de los antepasados hacia el joven. Las visitas de la Candi y su hijo a la cárcel. Las complicaciones de una huida en la que Pacífico no deseaba participar y le supuso la prolongación, casi deseada, del encierro. Y finalmente el hecho de contraer matrimonio 'in artículo mortis' con la señorita Cándida Morcillo para dar un padre a su hijo, siendo testigos el doctor Burgueño y el tío del finado, don Francisco Pérez, único eslabón que en los últimos años le había unido con el mundo exterior.

En definitiva, la búsqueda de mundos puros va quedando paulatinamente lejos del protagonista al sentirse comprometido con cuanto le rodea y no saber, o no poder, escapar de ello.

Luego está el léxico, la importante aportación de convertir en diálogos plenos de contenido literario y humano el habla corriente de la Castilla rural.

Y el mostrar la fácil-difícil convivencia de comunidades casi reñidas con el presente, donde supersticiones y sujeciones a normas caducas inhiben al hombre normal de remontarse a los necesarios cambios que el transcurso de los años va exigiendo.

No se trata de una obra definitiva, creo que ningún escritor da fin a su obra definitiva, pero sí puede decirse que con *Las guerras de nuestros antepasados* Miguel Delibes sale airoso de la empresa de intentar un simulacro de charla psicoanalítica que venga a mostrar las angustias de una generación que no por hallarse libre de 'su' guerra consigue ser más feliz. Tal vez porque la mentalidad la cambia el progreso racional y no el estancamiento prohibidor, y cuando ese progreso no existe, el hombre se ve reducido a un puñado de angustias, a una sumisión permanente a las normas ya dictadas, y cuyo cumplimiento se hace exigible o se castiga justicieramente, no justamente, si alguien lo llega a eludir.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Pta. Sierra - II. Gredos, 4 - 3.º A. MAJADAHONDA. Madrid).*

LA PSICOLOGIA DEL VESTIR *

Desde Jorge Simmel y Max von Boehn hasta Roland Barthes en su *Sisthème de la mode* (Sueil, 1967), las manifestaciones del vestir han sido objeto de muchas reflexiones. ¿Qué es la moda? ¿Por qué existe la moda? ¿Qué significación tiene el vestir? En este libro colectivo los seis ensayistas que colaboran tratan de dar una explicación del fenómeno de la moda. Desde el primer ensayo introductorio de Umberto Eco se nos indica que si en muchos momentos la moda es algo funcional, muy pronto la moda pierde la funcionalidad y se convierte en un valor comunicativo.

En una época en que el estudio de la semiología y de la cinésica nos lleva a la conclusión de que el mundo de la comunicación no verbal es de una extensión ilimitada, Umberto Eco puede afirmar, con razón, que «si la comunicación se extiende a todos esos niveles, no hay que extrañarse de que pueda existir una ciencia de la moda como comunicación y del vestir como lenguaje articulado».

El vestido es expresivo, y existen códigos indumentarios que hablan con más evidente claridad que las palabras, algunos de ellos tan estrictos que una transgresión puede costar cara, por ejemplo: el traje militar.

Las convenciones indumentarias se corresponden al lenguaje de la moda: «Basta con observar una revista de modas al comienzo de una tempora—dice Eco—para ver que hasta las variaciones están previstas

* ECO, DORFLES, ALBERONI, LIVOLSI, LOMAZZI, SIGURTA: *Psicología del vestir*, Editorial Lumen, Barcelona, 1976. Ediciones de bolsillo, 101 págs.

con cierta rigidez: la cintura más alta, el botón más bajo, la combinación de un zapato determinado con un tipo determinado de pantalón pueden revelar desviaciones tan graves del uso lingüístico como el dialectalismo o el anacoluto sintáctico.» Ahora que tanto se habla de gramática de la fantasía y gramática de la poesía, podría hablarse de la gramática de la moda.

El lenguaje del vestido, como el lenguaje verbal, sirve para transmitir posiciones ideológicas, y cuando se hace coincidir un código indumentario con una opción ideológica, la moda puede resultar muy expresiva. Recuérdese en la historia política el significado del sansculotismo, de los descamisados, del sinsombrerismo, del traje chino uniforme de la revolución cultural, y en nuestros días los pies descalzos de los hippies. Si hasta los aditamentos capilares pueden obedecer a una moda con implicaciones ideológicas (véase el caso de la barba como expresión revolucionaria a partir de 1965 y como demostración de intelectualidad en el año 27: la barbita de los intelectuales de la Institución Libre de Enseñanza), puede asegurarse, sin duda alguna, que la sociedad habla a través de la moda.

Recordemos aquel significativo principio de la novela de Galdós *Fortunata y Jacinta*. El escritor a través del paso del uso del mantón al abrigo—dos prendas de vestir—ha querido señalar la evolución, el cambio tremendo de la sociedad española. Y el estudio del comercio de Madrid, cuando el mantón es relegado a las mujeres de pueblo, mientras las señoras empiezan a vestir con abrigo, significa la entrada en la nueva sociedad burguesa de la Restauración, de cara a Europa. Lo mismo que en otros tiempos el castizo Mesonero en su artículo «El sombrerito y la mantilla» señalaba otra transformación de la sociedad española. Aquellas dos mujeres que se encontraban, sorprendiéndose, la una con la clásica mantilla tradicional y la otra con el sombrerito de moda, eran dos prototipos de un nacionalismo a ultranza y de un europeísmo parisién, del que Mesonero desconfiaba.

Un ejemplo semejante podría señalarse en la época presente: es el momento en que la señora de cierta edad, un buen día, decide vestirse de hippy al adoptar algunas prendas de la moda juvenil, por ejemplo: el poncho, los pantalones vaqueros, las botas campestres, el bolso en bandolera, y en vez del collar de perlas, los colgajos de madera y las pulseras de artesanía barata. Y en sustitución del peinado armado y cardado por su peluquero, unas crenchas largas, en artístico despeinado, a lo que, como es natural, debe añadirse el cambio de gestos y posturas, ya que el lenguaje de las posturas coincide con el cambio de la moda. Si la señora se sentaba antes con las piernas juntas y las rodillas pegadas,

ahora se extenderá en la silla o en el sillón, despatarrada, a la manera del jinete fatigado, o cruzará las piernas sin temor alguno, casi desafiante.

Todo esto es interesantísimo, y a medida que pensemos sobre ello descubriremos nuevas cosas. En el mismo Galdós el estudio de la historia de la moda va unido a las transformaciones de sus propios protagonistas de sus novelas, pues no solamente ejemplifica un cambio social, sino un cambio moral. La desmoralización de la protagonista de *La de Bringas* y de *La desheredada* está en relación directa con su afán de lujo. A medida que la de Bringas e Isidora, la desheredada, escogen y compran «moarés», rasos, sedas y tafetanes, la moral desciende, y van hacia el despeñadero, para terminar en el vulgar percal, la tela más barata de todas. Los cambios de las protagonistas se expresan a través de su vestido y su calzado. Isidora va desde las botitas de charol resplandeciente hasta las zapatillas de orillo, y su cabeza, que se cubría con sombrero y velo costoso, al final de la novela se cubre con el pañuelo blanco de la mujer de pueblo. Es la misma distancia que hay en la indumentaria masculina de la chistera y el hongo a la boina y la gorra menestral.

Todo esto nos llevaría al estudio, también sumamente interesante, de la moda en la literatura. ¡Las conclusiones que se podrían sacar de aquellas maravillosas descripciones de los trajes en las novelas de caballerías y en las novelas sentimentales! Son inolvidables las páginas reverberantes de una novela como *Curial y Guelfa* o la *Cárcel de amor,* en que verdaderamente el vestido adquiere una significación alegórica, con sus cintas y adornos, como más adelante, en el siglo XVII, se añadirá el lenguaje de las flores, y en el XVIII y el XIX el lenguaje del abanico. (Todavía en el siglo XX García Lorca escribía *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores.*)

La continua reflexión sobre el tema de la moda y el cambio social en la vida nuestra española, sin necesidad de acudir a ejemplos literarios, nos ofrece cientos de ejemplos. Voy a citar uno que he presenciado a lo largo de varios años y puede servir como botón de muestra del cambio efectuado en la sociedad española. Concretamente, en las playas del Norte, en Santander y en San Sebastián, las normas referentes al uso del traje de baño o bañador eran severísimas. Los gobernadores, todos los veranos, promulgaban un bando con las reglas de moralidad, cuya transgresión estaba severamente castigada: el traje de baño femenino y el pantalón masculino deberían tener ciertas medidas, y la bajada de un tirante o de una hombrera para tomar el sol merecía una sanción por parte del guardia encargado de la vigilancia.

En el lapso de veinte años se pasó del traje de baño con falda al traje de dos piezas y luego al bikini más reducido, y en el año 76 a la tanga, y quién sabe si en el año 77 al traje de una sola prenda, como en

Saint Tropez, y al desnudismo integral. ¿Significado de todo esto? Evidentemente, las transformaciones del bañador están relacionadas con la política y el cambio de la sociedad española. La permisividad y la liberalización creciente escapan al poder dictatorial que imponía las multas contra la moral en el año 56.

Un estudio de la moda comparada (como la literatura comparada) también resultaría expresivo: si comparamos este proceso hacia la desnudez con el que se produjo los años posteriores de la Revolución francesa, en que las damas iban casi desnudas, vestidas con túnicas transparentes y pies descalzados, en plena libertad de la Naturaleza.

Si el ensayo de Umberto Eco nos ha sugerido todos estos comentarios, el siguiente de Renato Sigurtà, *Rasgos psicológicos de la moda masculina,* es también muy sugerente. Igual que Eco, piensa también que la moda como protección tiene poca importancia. El elemento funcional a veces es lo de menos, así como el alegato del pudor. ¡Cuántas veces la moda es impúdica! Y considera más importante la razón mágica del vestido y lo decorativo, con todo lo que tiene de exhibicionismo.

Ciertamente que muchos ejemplos van en contra de la funcionalidad. Personalmente recuerdo haber visto en San Juan de Puerto Rico, a una temperatura tropical inaguantable, a las señoras vestidas con capas de pieles, y estos últimos veranos calurosos en Madrid a muchas señoras calzadas con botas altas muy ceñidas, lo que produce un malestar insufrible si no fuera porque la moda nos permite resistir toda clase de sufrimientos. Y lo mismo digo de la peluca en pleno verano y del pañuelo al cuello bien apretado que llevan algunos elegantes en agosto, sacrificando la frescura del cuello. Para qué vamos a hablar del abrigo de visón para abrigarse si muchas veces la mujer es «la portadora» del abrigo de pieles, y el abrigo es signo de un determinado «status».

Sigurtà estudia las connotaciones sexuales que puede tener la moda al señalar determinadas partes del cuerpo o al tratar de ocultarlas. Y, en efecto, si observamos la moda a través de los siglos veremos que unas veces destaca el busto, las caderas, el vientre (en el gótico), el pie, las manos, la cintura (cintura de avispa en el Romanticismo), la nuca, o como en nuestra época, los glúteos con los pantalones ceñidos, que también sirven para señalar la parte viril que protegían las «bolsas genitales» de los gentilhombres del siglo XV, estuches que pintó Tiziano en el retrato del emperador Carlos V (Museo del Prado).

El poeta Tassara escribió en el poema «El descote» la más desenfadada parodia de esta moda de 1843 al comparar la rutilante ostentación de los pechos de la dama a la exhibición de un pavo feriado.

Asimismo en las variaciones del maquillaje—que debe considerarse

moda—también se destacan una vez los ojos, o las cejas, o la boca, o las orejas, o las mejillas. ¡Qué decir de la moda del peinado!

En el abanico, el bastón, la cadena del reloj, la espada (añadimos nosotros), el paraguas, la sombrilla, el pañuelo, ve Sigurtà connotaciones significativas.

La calificación del estamento según el vestido es motivo de reflexión. Según el traje, se puede y se podía conocer la casta, el rango, la clase y el oficio. En nuestra sociedad actual la diferenciación por medio de los trajes casi se ha perdido, ya que la moda ha igualado a las personas. La gente se diferencia por medio de la cultura, pero en tiempos de nuestros abuelos el traje diferenciaba no sólo las clases sociales, sino la forma de trabajo: existía hasta el traje de modistilla.

En el traje militar antiguo y en el moderno, los yelmos, los penachos, los alamares y los distintivos de la graduación son muy explícitos, así como en el traje de los clérigos también es evidente la graduación de cura, obispo, cardenal y Papa. De ahí que tanto Eco como Sigurtà saquen la conclusión de lo que significaba el traje gris masculino en los años 60; era una exigencia igualitaria en una época gris, y al mismo resultado llega Mariano Livolsi en su ensayo *Moda, consumo y mundo juvenil*. Este último estudia los cambios de la moda en la sociedad de consumo. Si el cambio sociocultural coincide con la adopción de un estilo diferente de la moda, entonces «es fácil decir que el traje gris de los años 50 y 60 era sinónimo de integración plena en la llamada sociedad del bienestar» y «era funcionalidad, profesionalidad y autoritarismo», por lo cual la moda de los jóvenes es esencialmente una forma de manifestar un rechazo de esa misma sociedad.

Livolsi se plantea problemas que solamente esboza: el vestir como representante de barreras en la historia de la indumentaria, la diferencia y el rechazo, y se pregunta: ¿Quién dicta la moda, los estratos superiores o desde abajo?, para pasar a la afirmación de que en nuestros días coexisten dos culturas, la cultura juvenil y la de las personas mayores. El fenómeno de los hippies, beats o melenudos es analizado con sagacidad.

Superada la época del traje gris, ahora el cambio social y cultural se manifiesta en que todo el mundo se viste de forma diferente de los demás. En este caso la moda se entiende como posibilidad de expresividad, de autorrealización de sí mismo, de independencia del control social, como una capacidad de innovación y de creatividad.

A continuación Francisco Alberoni en sus *Observaciones sociológicas sobre el traje masculino* contrasta, asimismo, la seriedad del traje completo de 1960 con el traje disfraz que se usa en el tiempo libre. Añadiremos nosotros la sensación de carnaval que produce la moda de nuestros días, que corrobora el último ensayista Gillo Dorfles en sus *Factores*

estéticos en el vestido masculino, en sus comentarios sobre el lenguaje indumentario.

Junto al deseo de diferenciación social, funcionalidad o exhibición de «status», Dorfles cree que podemos considerar el vestido del hombre como un factor estético de nuestra civilización—el deseo de realización estética—y señala la relación entre la moda y las artes puras (influencia de pintores en diseños y telas estampadas). Piensa que la elección del vestuario representa a un individuo o a una nación, y señala la vulgaridad del vestir de Alemania, de Rusia y de Estados Unidos, frente a la elegancia de España, de Francia y de Italia.

El empobrecimiento del gusto tiene relación con el empobrecimiento de la individualidad de la persona. «Lo que sí es cierto—dice—es que sería absurdo no tener en cuenta la importancia que el factor "estética del vestido" tiene en nuestra civilización y puede tener para una evolución futura de ella.»

Como el ensayismo muchas veces es divagación, Dorfles se pregunta cuál será la evolución del traje masculino. Frente al frac, la pajarita, el sombrero de copa, aparecen los jerseys, las camisetas, trenkas y anoraks, que demuestran el deseo de libertad expresiva, equivalente al pelo con fijador o gomina frente a las cabelleras hippies.

Aunque es necesario terminar esta nota sobre un libro tan interesante, no queremos dejar en el tintero otras cosas más que se nos ocurren, y de nuestra propia experiencia. ¿Se ha pensado en la semiología del calzado? Sigurtà se refirió a los «poulains», zapatos en punta, pero ¿y los tacones, los zapatos planos y las sandalias? Hubo una época saludable en que la sandalia iba unida al naturismo y los zapatos de tacones afilados, de punta, a una determinada sofisticación, como la boquilla de fumar (el fumar en pipa pudiera tener significación deportiva, tal que ahora el que las mujeres fumen puritos habanos tiene relación con el movimiento «lib»).

Pensemos lo que significa el código del bolsillo en nuestros días. El hombre que lleva la cartera de ejecutivo también puede hacer uso del bolsillo, y en la mujer recordemos el bolso de diario, el bolsillo de vestir, el bolsillo de cocodrilo (equivalente al abrigo de visón), el bolso de estudiante y el bolso de la compra.

Recordemos la aventura del que pretende entrar sin corbata al teatro Real la tarde de un concierto y le es negada la entrada, o al hotel Ritz, donde se le proporciona una corbata prestada para tener acceso. Pensemos por qué nuestras madres tenían tobillos finos y nosotros alardeábamos de tobillos de elefante, con calcetines de lana doblados, mientras paseábamos por la Castellana con el «stick» de «hockey».

El pelo largo, el pelo corto, el pelo liso, el pelo rizado con perma-

nente o cardado a lo negro (y aquí el dato de la discriminación racial), el traje de boda, el traje de noche, el traje de caza, el traje regional, la flor en la solapa, el salto de cama, el nacimiento del pijama masculino frente a la camisa de noche, el corsé, la ropa interior blanca de otros tiempos sustituida por la estrambótica ropa de colores chillones, el color del traje según la edad (recordemos a las señoras vestidas siempre de negro en España y de rosa y colores pálidos en Estados Unidos), el traje de chaqueta de la recién casada de pueblo, que duraba toda la vida, y el traje azul marino de él.

Pensemos en la explotación de la moda por el comerciante, en las revistas de modas y en los cronistas de modas, y cuando vayamos a los museos bástenos echar una mirada a los cuadros para notar la inmensa variedad de ese fenómeno artístico que es la moda. Desde la antigüedad, la Edad Media, el gótico, el barroco, hasta el fin de siglo en los cuadros de Gustav Klimpt, la moda nos habla con su lenguaje extraordinario. Y todavía más, salgamos a la calle y miremos a la gente cómo va vestida. Luego abramos nuestro armario y contemplemos los vestidos y los abrigos y los zapatos y todos los aditamentos que nos hablan en su lenguaje maravilloso. Si escogemos una determinada indumentaria es porque ese día queremos decir algo muy especial: el traje serio y el traje insinuante sirven a diferente propósito. — *CARMEN BRAVO VILLASANTE (Arrieta, 14. MADRID-13).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

ROSAMEL DEL VALLE: *Antología.* Monte Avila Editores, C. A., Caracas, Venezuela, 1976.

El tiempo suele ser muchas veces algo que nos redime del olvido en que hemos conservado celosamente algunas imágenes. Yo he tenido sin apenas darme cuenta entre esas imágenes la del poeta chileno Rosamel del Valle. El tiempo, en acto de recuperación imprevista, me ha devuelto su poesía: una reducida pero significativa selección de sus libros, prologada con auténtica emocionalidad por otro poeta que fuera su amigo, Humberto Díaz Casanueva.

Resulta estremecedor poder constatar la permanente vigencia que puede lograr la búsqueda fervorosa por una autonomía de la expresión. En esta antología de Rosamel del Valle la realidad de su contenido poé-

tico se nutre en sí misma, se nos vitaliza en el tiempo, en el olvido y en el desconocimiento en el cual ha permanecido durante años. Estamos acostumbrados a dejarnos llevar por una no muy clara sensibilidad frente al acontecer poético. La automaquinación de las propias obras, la mendicante búsqueda del elogio, por banal que sea, suele confundirnos. Ninguno de estos *atributos* tuvo Rosamel del Valle, ni con su vida ni con su poesía; la dejo crecer y desarrollarse sin premura, y rodeada de silencio. Puede que él mismo haya sido demasiado injusto con su propio hacer.

Al releer estos poemas constatamos la presencia viva de un poeta muerto, su tremenda capacidad de creación de mundo y realidades que no llega desde la invención poética. Nada es en su poesía intransigencia, con lo que constituía su sentido de la expresión. En ella está la sublimación de la palabra por el único camino posible, la imagen, pero no la imagen por la imagen, sino por su verdadero poder de taumaturgia.

Este volumen antológico abarca un dilatado período en la obra de Rosamel del Valle desde 1926 a 1965, es decir, hasta su muerte. Los libros que recoge son *El joven olvido, Fuegos y ceremonias, El corazón escrito* y su poema más definitivo, *Orfeo.* La selección de los poemas, hechas con verdadero acierto, es debida al poeta Juan Sánchez Peláez. Para terminar habría que citar las palabras de Humberto Díaz Casanueva: «En verdad, este volumen no sólo es la recuperación de uno de los más grandes poetas chilenos e hispanoamericanos de nuestro tiempo; es también una minuciosa labor antológica».—*G. P.*

EDUARDO GALEANO: *Vagamundo.* Editorial Laia, ediciones de bolsillo, Barcelona.

Las venas abiertas de América Latina fue sin duda alguna un libro que nos mostró en su momento a un escritor dotado de una personalidad lúcida frente a una problemática vital como lo es la actualidad histórica que conforma el panorama social del continente sudamericano. Amén de esta cualidad, existía en el hacer narrativo de Eduardo Galeano un acabado dominio que se iría confirmando en sus obras sucesivas.

Galeano se inscribe dentro de esa generación posterior a la que en Uruguay componían Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, etc.; pertenece a una generación que de alguna forma venía a significar una nueva actitud frente a la literatura y al hecho creador en sí. Esta actitud no era otra que cuestionar una serie de situaciones que hasta ese momento no

habían sido encaradas en una medida concreta. Porque si bien podían haberse retratado en la narrativa uruguaya de manera circunstancial, no habían constituido el centro de una realidad de búsqueda perfectamente nítida en cuanto a su contenido social. Dentro de los escritores que se planteaban una nueva toma de conciencia, la obra de Galeano venía a ser el resultado real de todo un proceso literario.

Vagamundo es un conjunto de relatos breves que configura y sintetiza las preocupaciones expresivas de su autor. En ellos está presente una capacidad para, a través de un manejo acabado del lenguaje, darnos la realidad de un entorno. Los seres que se mueven en estos relatos son retratados llenos de toda su carga hecha de frustraciones y angustias. No es un mundo sublimado este que nos entrega Galeano, sino la realidad angustiosa de un puñado de seres moviéndose en el miedo.

Pocas ocasiones tenemos de ver alcanzado unos niveles de transferencia emocional como aquí se logran. Nada es aquí gratuito; todo se halla sujeto y guiado por una conciencia esclarecedora desde una proyección de profunda y humanizada entrega por dotar al hecho textual de una capacidad de compromiso, sin que éste pierda sus condicionantes literarios de expresividad. La denuncia existente en los relatos que conforman este libro no obstaculizan la búsqueda creadora, sino que, por el contrario, la dinamiza y le da una mayor dimensión.—*G. P.*

ANDREW P. DEBICKI: *Antología de la poesía mexicana moderna.* Tamesis Books Limited, London, 1976.

Este trabajo viene a compensar una serie de vacíos existentes en torno a una más perfilada valoración de un momento clave en el desarrollo de la poesía mexicana. Esto en cuanto a su valoración inmediata, ya que la proyección es mayor si tomamos en consideración que muchos de los nombres de poetas mexicanos, encuadrados temporalmente en el modernismo, ejercieron una influencia incuestionable en poetas sudamericanos de otros entornos geográficos. En este sentido se podría mencionar el enorme liderazgo ejercido por Ramón López Velarde en el resto de la poesía sudamericana.

Las coordenadas que se ha fijado Andrew P. Debicki para su estudio de la poesía mexicana moderna con que abre la antología son amplias y nos permite conocer el criterio por él seguido para la selección de los nombres que la integran. En una veintena de páginas P. Debicki logra conformar con rigurosidad todos los factores esenciales que han contri-

buido a la gestación de un conjunto de personalidades, que en el plano de la búsqueda expresiva han conformado una generación cuyos logros no solamente sirvieron para arquitecturar la realidad poética de su momento histórico, sino que contribuyeron a configurar logros alcanzados por la obra de poetas más recientes. En el trabajo introductorio Andrew P. Debicki pone énfasis en una perfecta configuración de los contornos generacionales, especialmente aquellos cuyas características pudieran conducir a error de apreciación, como lo es la diferenciación existente entre los modernistas y sus predecesores, los poetas románticos.

Sobre la diferencia entre románticos y modernistas, P. Debicki hace la siguiente puntualización: «Donde los modernistas difieren de los románticos que les preceden es en su actitud ante la forma poética y la manera de configurar sus obras. A diferencia del poeta romántico, el modernista atribuye gran importancia a encarnar sus visiones en un lenguaje exacto, a encontrar formas verbales que capten perfectamente sus experiencias.» Esto es sólo un aspecto de los abordados en la realización de este estudio, que hacen de él un trabajo importante de penetración en un momento conformador de la poesía latinoamericana.—*G. P.*

GREGORIO LOPEZ Y FUENTES: *El Indio*. Colección literatura latinoamericana, Casa de las Américas, Cuba, 1977.

En 1966 murió Gregorio López y Fuentes. Había nacido en la Huesca Veracruzana el año 1897. Su vida estuvo regida por una claridad de actitud frente a la problemática humana de un sector de la sociedad mexicana, que hasta la aparición de sus primeros trabajos era un núcleo completamente marginado del proceso histórico que se generaba paralelo a su infortunio y decadencia. Este no es otro que el indio.

Gregorio López y Fuentes es el iniciador de una toma de conciencia para la dignificación de unas características raciales; su labor es un ahondar en una problemática social, extrayendo los valores vitales que se encierran en los mitos y en las actitudes emanadas de una realidad que hunde sus raíces en la tragedia. Su obra, a pesar de la motivación de justicia, es sin duda el primer esfuerzo para una cabal visión antropológica del indio, no sólo en México, sino en todo el contexto de la geografía latinoamericana.

Lo dicho podría hacer suponer que en la obra de Gregorio López y Fuentes existe solamente una indagación en el terreno sociológico, con mayor o menor fuerza emotiva, pero carente de unos valores literarios

precisos en el terreno de la creación. Esto supondría un error. En Gregorio López y Fuentes se amalgaman con perfecta armonía el valor textual en sí y los aportes en el terreno de la investigación de una problemática social.

El Indio, Premio Nacional de Literatura en 1935, fue sin duda la obra que dio a su autor una resonancia continental e hizo que se le reconociera como el iniciador del movimiento indigenista en México. Pero como hemos dicho y como lo expresa Laló de la Torriente en la valiosa introducción que acompaña esta edición, en este relato existe algo más: «Da prueba de un uso lingüístico acorde con la comunidad en la cual cuaja la acción como denuncia (...). Gran mural en el cual se superponen, ensamblan y ajustan los hechos. En la obra revolucionaria pasan jinetes, guerrilleros o multitudes frenéticas.» El tiempo y los aconteceres literarios no han logrado hacer que esta obra pierda contornos, y esto podríamos atribuirlo a la autenticidad de su mensaje y a sus valores expresivos.—*G. P.*

C. E. ZAVALETA: *Los aprendices.* Mosca Azul Editores, Lima, 1977.

Dos obras narrativas anteriores, *La batalla* y *Los Ingar,* dieron a conocer a C. E. Zavaleta en el panorama de la literatura contemporánea del Perú. Ellas vinieron a integrarse a las pertenecientes a otros narradores jóvenes en los que se producían, en diferentes planos y por diferentes situaciones, unas características perfectamente definibles que demostraban la aparición de un hecho generacional.

Las nuevas características no se debían a un mero cambio en el orden temático, sino que venían a producir una apertura en direcciones hasta ese momento desconocidas en la narrativa peruana. Estas no eran otras que las impuestas por los hallazgos producidos en la obra de escritores de otras latitudes y asimiladas por los más recientes escritores peruanos.

Las influencias dieron a esa generación, producida en la década de los años 50, y a la cual pertenece Zavaleta, un entronque directo con la literatura contemporánea de su tiempo. Habría que poner de manifiesto que esta asimilación en el ámbito de las preocupaciones técnicas no constituyó, como lo demuestran muchas obras de escritores peruanos actuales, un servilismo a conquistas foráneas, sino, por el contrario, dinamizó unos aportes significativos y reales en el plano expresivo de la literatura de hoy en lengua castellana.

En esta reciente novela de Zavaleta nos hallamos con todos los

aciertos que se apuntaban en sus obras anteriores, pero definidos con una más acabada fuerza expresiva. Lo que antes se encontraba insinuado dentro del contexto narrativo, ahora es hondura de captación en un mundo rico en sensaciones.

Los aprendices abarca una multiplicidad de caracteres que van desde lo rural a lo urbano, lo que ha sido definido como «un universo narrativo en un afán de aprehender el rostro plural del Perú». Esta pluralidad es una de las características más importantes de esta novela que se hace reflejo fiel de una realidad, estremecedora y tierna a la vez.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5. MADRID-16).*

INDICES DEL TOMO CVII

NUMERO 319 (ENERO 1977)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

NUMERO 320-321 (FEBRERO Y MARZO DE 1977)

ARTE Y PENSAMIENTO

Págs.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

EDICIONES CULTURA HISPANICA

COLECCION LA ENCINA Y EL MAR (POESIA)

1. **LAS PEQUEÑAS CUESTIONES**

   Ramón AYERRA
   Madrid, 1973. 20 × 13 cm. 92 pp. 75 ptas.

2. **CANCIONES**

   Luis ROSALES
   Madrid, 1973. 20 × 13 cm. 104 pp. 140 ptas.

3. **VERSOS PARA MI**

   Vicente GARCIA DE DIEGO
   Madrid, 1973. 26 × 13 cm. 144 pp. 195 ptas.

4. **POESIA ENTERA**

   José María SOUVIRON
   Madrid, 1973. 20 × 13 cm. 397 pp. 350 ptas.

5. **LOS PASOS CANTADOS**

   Eduardo CARRANZA
   Madrid, 1973. 20 × 13 cm. 302 pp. 270 ptas.

6. **HABLANDO SOLO**

   José GARCIA NIETO
   Segunda edición. Madrid, 1971. 20 × 13 cm. 155 pp. 115 ptas.

7. **LA VERDAD Y OTRAS DUDAS**

   Rafael MONTESINOS
   Madrid, 1967. 13,5 × 20 cm. 232 pp. 230 ptas.

8. **ANTOLOGIA POETICA**

   Juana IBARBOUROU
   Recopilación: Dora ISELLA RUSSELL
   Madrid, 1970. 13,5 × 21,5 cm. 352 pp. 230 ptas.

9. **BIOGRAFIA INCOMPLETA**

   Gerardo DIEGO
   Segunda edición. Madrid, 1967. 13,5 × 21 cm. 196 pp. 115 ptas.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA
DISTRIBUCION DE PUBLICACIONES

Avenida de los Reyes Católicos, s/n. - Madrid-3

PROXIMAMENTE:

MAYA SCHARER: *El gracioso en Tirso de Molina: fidelidad y autonomía.*

GEORGES GUNTERT: *El gracioso de Calderón: disparate e ingenio.*

SOFIA NOEL: *Relaciones de diversos grupos étnicos con el cante jondo.*

FELIX GABRIEL FLORES: *La poesía que se ve y se toca de Ernesto Cardenal.*

ANTONIO FERRES: *La mujer de la cicatriz en la cara.*

LEOPALDO LOVELACE: *Canciones paganas.*

PRECIO DEL NUMERO 320/321

300 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO